



DICTIONNAIRE

DE MUSIQUE.

K-Z.

PARIS. — IMP. D'ÉD. PROUX ET Cᵉ, RUE NEUVE-DES-BONS-ENFANS, N° 3.

DICTIONNAIRE
DE MUSIQUE,

PAR

Le Dr. Pierre Lichtenthal,

TRADUIT ET AUGMENTÉ

PAR DOMINIQUE MONDO,
TRADUCTEUR DES ŒUVRES DE CARPANI SUR HAYDN, ETC.

TOME SECOND.

PARIS.
AU BUREAU DE LA FRANCE MUSICALE,
RUE DE LA VICTOIRE, N° 20,
ET CHEZ TROUPENAS ET Ce, ÉDITEURS DE MUSIQUE,
RUE VIVIENNE, N° 40.

1839.

DICTIONNAIRE

DE MUSIQUE.

K

KABARO. — Petit tambour des Égyptiens et des Abyssins.

KALAMAICA. — Danse favorite des Hongrois, d'un mouvement animé et en mesure à 3/4; elle est composée de deux parties, chacune de quatre mesures avec des reprises.

KALLINICOS = CALLINIQUE, *s. f.* — Chanson de danse, exécutée par les anciens Grecs en l'honneur de Jupiter.

KARAKLAUSITHYRON. — Chanson que les anciens Grecs chantaient devant la maison de leurs maîtresses.

KAS. — Espèce de tambour des peuples d'Angola (Afrique), qui, au rapport de quelques voyageurs, est le seul instrument de musique qu'ils possèdent.

KATAKELEUSINOS. — Nom d'une des parties principales d'un morceau de musique exécuté dans les concours musicaux des jeux isthmiques.

KE. — (Voy. *Solmisazione*).

KEHRAUS. — Ancienne danse d'invention allemande, avec laquelle on termine quelquefois les bals.

KEMAN. — Nom d'un violon turc à trois cordes.

KERRENA. — Trompette indienne qui, selon Bonnet, a un tube de quinze pieds de longueur. D'autres assurent qu'elle n'a que quatre pieds de longueur, et un son fort.

KOORANKO (musique des naturels de). * — Le major Laing, dans ses voyages à travers Timannée, Kooranko et Soolima, trouva que la musique occupe une place importante dans les cérémonies publiques de ces pays. Il était toujours reçu avec des chants et des danses; et les *jellé-men* ou musiciens ambulants, semblaient posséder le talent de l'improvisation; car la plupart de leurs chansons étaient évidemment composées pour la réception de l'homme blanc. A Seemera, dans la contrée de Kooranko, le roi *Bee-simera* lui envoya pour le complimenter son *griot*, ou ménestrel, qui lui chanta un air de *bienvenue*. Il s'accompagnait sur une espèce de violon fait d'une calebasse, ayant deux fentes carrées pour donner plus de force au son. Ce violon n'avait qu'une corde faite de crins de cheval tressés, et bien qu'il ne pût en tirer que quatre sons, il savait les varier de manière à produire une mélodie agréable. Ce musicien suivit le voyageur jusqu'à la chute du jour et joua près de lui jusqu'à ce qu'il fût endormi. En s'éveillant, à la pointe du jour, l'oreille du major fut saluée de nouveau par les chants du musicien. M. Laing, persuadé qu'il attendait une récompense avant de partir, lui donna une tête de tabac, et lui dit de s'en retourner chez lui et de remercier son maitre.

On voit chez ce peuple une sorte d'instrument qui n'est autre chose qu'un morceau de fer creux qu'on frappe avec le pouce de la main gauche, armé d'un dé de métal. Le tambour est aussi en usage dans le pays. D'après la description du major Laing, la musique de cette nation africaine n'est pas dépourvue de mérite.

A Soolima, le roi Yarradée gratifia le major d'un specta-

* Ajouté par le Traducteur.

cle militaire ; et pendant que les mouvements des guerriers s'opéraient, plus de cent musiciens jouaient du tambour, de la flûte, du *ballafoue*, de la harpe et de beaucoup d'autres instruments, qu'il serait, à ce que dit le major, trop ennuyeux d'énumérer, et qui tous étaient grossièrement fabriqués. Ce tintamare était bien suffisant pour briser le tympan d'une oreille ordinaire, et le major fut obligé de mettre du coton dans les siennes pour les préserver de ce bruit. Deux personnages armés de bâtons crochus frappaient imperturbablement sur deux grands tambours qui avaient la forme d'une tour d'échecs renversée. Ils ne paraissaient avoir d'autre but que de faire le plus de bruit possible. Un dialogue apparemment improvisé fut ensuite chanté par un des musiciens jouant du *ballafoue*, et quelques femmes, vers la fin, chantèrent une chanson en l'honneur du roi, en élevant la voix d'une manière épouvantable. La fête se termina par un chant de guerre composé pour célébrer une grande victoire remportée par Yarradée sur les Foulahs, environ quarante ans auparavant. Ce chant était toujours répété devant lui dans toutes les cérémonies publiques.

Il paraît que la musique de ces peuples, ainsi que leurs instruments, dont le meilleur est une espèce de guitare ou violon, fait d'une calebasse avec des cordes de crins, sont encore fort peu perfectionnés, mais que néanmoins on trouve dans quelques uns de leurs chants naïfs une douceur qui n'est pas surpassée par les modulations des nations plus civilisées. Cependant, en général, le bruit remplace chez eux l'harmonie, et l'effet de tant de voix et d'instruments qui se réunissent souvent, et qui luttent alors de force pour se surpasser, est étourdissant. *

KORYPHAEUS = CORYPHÉE, *s. m.* — Ce mot, dérivé du grec κοριφαιος qui signifie principal, c'est-à-dire celui qui

* Stafford, trad. par Mme Fétis.

est à la tête, désignait chez les anciens Grecs, le musicien qui était placé au milieu de l'orchestre et marquait la mesure. Chez les anciens Romains, on l'appelait *Pedarius* ou *Pedicularius.* (Voy. l'art. *Battitore di musica*).

KROTALON. — (Voy. *Crotalo*).

KUSSIER. — Instrument turc, composé de cinq cordes tendues sur une peau qui couvre une espèce d'assiette.

KWETZ. — (Voy. *Agada*).

KYRIE. — Mot grec qui sert à invoquer le nom du Seigneur au commencement de la messe. Les compositeurs font quelquefois de longs morceaux, dans les messes en musique, sur ces mots seuls : *Kyrie eleison, Christe eleison.* Kyrie est le nom de ces morceaux, et l'on dit : *voilà un beau Kyrie, un Kyrie bien travaillé.*

Suivant le rite grégorien, on chante le *Kyrie* après le *Requiem* et après le *Libera.* Dans le rite ambroisien on le chante après le *Gloria.*

L

LA. — Nom de la sixième note de notre gamme (Voyez *Solmisazione*).

LACRIMOSO, LAMENTEVOLE = LAMENTABLE. — Ces mots indiquent un mouvement lent et qualifient en même temps le caractère de la musique. L'exécution en doit être simple, sentimentale et traînante.

LAMENTAZIONI DI GEREMIA = LAMENTATIONS DE JÉRÉMIE. — Elégies que l'on chante dans la semaine sainte;

trois le mercredi, trois le jeudi et trois autres le vendredi; ordinairement, en Italie surtout, on les exécute en plain-chant avec accompagnement de violes, de violoncelle et de piano, etc., ou bien en musique figurée à une seule voix ou avec chœur, ou à plusieurs voix. Le même nom sert à indiquer ces différentes compositions.

LA MI. — Indique le changement de ces syllabes sur le son *mi* (Voy. *Mutazione* et *Solmisazione*).

LAMNATEZÉACH. — Parmi les différentes opinions sur la signification de ce mot hébreu donné pour titre à plusieurs psaumes, la plus vraisemblable est celle qui le rend par les mots : *Au vainqueur*, ou mieux encore : *au plus habile virtuose*. Il faut traduire ainsi le titre du psaume 61 : *au premier virtuose* dans le *neginoth*, c'est-à-dire dans le chant.

LANDLER.—Espèce de valses en usage dans l'Autriche et dans quelques autres contrées de l'Allemagne; leur mélodie, dont le caractère est d'une gaîté sautillante, s'exécute dans un mouvement modéré, en mesure à 2/4.

LANGUIDO = LANGOUREUX. — Ce mot indique un mouvement un peu lent et une exécution sans vibration et sans recherche dans les agréments.

LAPA. — Nom turc de tubes en cuivre, longs d'environ huit à neuf pieds, se terminant comme nos trompettes et servant dans la musique.

LA RÉ. — Ces syllabes désignaient dans l'ancien solfége cette mutation d'après laquelle, en chantant, on se servait de la syllabe *ré* pour les sons *la ré* et non de la syllabe *la* (Voy. *Mutazione* et *Solmisazione*).

LARGHETTO. — Ce diminutif de *largo*, indique un mouvement semblable à l'*andante*, et il est propre à exprimer des sentiments calmes et agréables.

LARGO (large), *adj.* — Un morceau de musique, qualifié ainsi, peut prendre tous les caractères qui ne se trouvent pas en opposition avec le mouvement lent. Tout ce que l'on a dit à l'article *Adagio* sur l'exécution des mouvements lents peut servir au *Largo*.

LA SOL. — Mutation des deux syllabes *la* et *sol* sur le son *ré*. (Voy. les articles *Mutazione* et *Solmisazione*).

LAUDA SION SALVATOREM.—Suite de versets ou prose que l'on chante dans l'église romaine le jour de la Fête-Dieu.

LAUDI (laudes), (*Laudisti, Laudesi*). — On entend par le mot italien *laudi* les cantiques (*canzoni spirituali*), que l'on chantait en Italie au temps de Laurent de Médicis (qui en composa plusieurs) et de saint Philippe de Néri. On continua ensuite à les chanter dans les oratorios publics des pères dits de l'Oratorio, auxquels on avait aussi donné le nom de *Laudisti* ou *Laudesi*. Ce genre de poésie était très estimé en Italie au XVe siècle, comme le prouvent les collections que l'on en fit, dont une fut imprimée en 1485. Dans le siècle suivant, il en parut plusieurs autres volumes.

La musique en était toujours simple ; on adapta quelquefois à ces compositions poétiques les ariettes profanes les plus en usage et les plus goûtées.

Crescimbeni dit que les Bénédictins de Florence étant venus à Rome pour le grand jubilé de 1700, s'y rendirent processionnellement en chantant dans leur route plusieurs *laudi* composées par le célèbre Filicaia.

L'historien anglais Burney, pendant son séjour à Florence, en 1770, entendait souvent les *Laudisti* chanter dans les rues avec accompagnement d'orgue portatif.

Les missionnaires font encore chanter les cantiques (*Laudi spirituali*) dans leurs missions. On s'en sert aussi en d'autres occasions, comme aux catéchismes et dans plusieurs autres réunions.

En Italie on en introduisit l'usage dans les écoles publiques et surtout à la campagne. *

L'usage de ces *laudi* ou cantiques pourrait en effet exercer la plus grande influence sur les mœurs et les habitudes de la jeunesse, si l'on en juge par les résultats heureux qu'on en a obtenus dans plusieurs maisons d'éducation (Voyez. *Influenza*). En Allemagne, pendant un temps, on a chanté ces *laudi*, même au lieu d'*Offertoire* et après le *Sanctus*.

LAVORARE = TRAVAILLER, *v. n.* — On dit qu'une partie travaille lorsqu'elle fait beaucoup de notes et de diminutions, tandis que d'autres parties font des tenues et marchent plus posément.

LEÇON, *s. f.*—On désigne en France par ce mot, comme en Angleterre par celui de *lesson*, tous les exercices qu'un maître prescrit à son élève, en lui enseignant un instrument de musique. Les morceaux de musique imprimés sous le titre de *leçons*, ne sont autre chose qu'un moyen de rappeler à l'élève les instructions du maître; les petites sonates faciles pour les commençants, de Wanhal et de plusieurs autres, peuvent être rangées dans cette catégorie.

LEGARE = LIER, *v. a.* — On trouve souvent cette expression dans la musique pratique, et elle indique que deux ou plusieurs sons successifs doivent être liés ensemble sans interruption, c'est-à-dire que, dans le chant et les instruments à vent, il faut prendre une légère respiration sans interrompre le son, et que pour les instruments à archet on ne doit donner qu'un seul coup d'archet qui se prolonge autant que la liaison l'indique.

Quelques uns prétendent que, pour lier un son à un autre, il faut appuyer sur le premier et le faire sentir plus que les autres. Comme il s'agit de deux sons différents, il en résulte

* Le célèbre Jean Simon Mayr en a composé plus de soixante, dont la poésie est imprimée à Venise, chez Joseph Mollnari, avec la musique.

un effet d'appogiature. On obtient le même effet sur le piano en appuyant légèrement les doigts sur les touches, et en passant de l'une à l'autre très doucement.

LEGATO = LIÉ, *adj.* — (Voy. l'article précédent et suivant).

LEGATURA = LIGATURE, LIAISON, *s. f.* — Par le mot *liaison, syncope,* on entend une note du Temps fort liée immédiatement à la note du même nom sur le Temps faible précédent (fig. 10, 13); par conséquent deux croches liées feront l'effet d'une noire, une blanche liée avec une noire fera l'effet d'une blanche pointée (Voy. aussi l'art. *Legare*).

Lorsque les deux notes formant la syncope appartiennent à deux mesures différentes, on marque leur liaison par un trait recourbé ⌒ (Voy. fig. 94). Lorsqu'elles appartiennent à la même mesure on omet ce signe et on écrit comme le passage *b* de la même figure. Si cependant la note liée du Temps fort vaut seulement la moitié de la précédente, on ne fait autre chose qu'un point, et on écrit, par exemple, le passage *a* de la fig. 95, comme dans le passage *b* de la même figure.

D'après un semblable procédé, comme l'accent grammatical, perdant pour ainsi dire sa place, est repoussé sur le Temps faible, il en résulte une espèce de choc qui fait appeler cette liaison *syncope.*

Selon Buononcini (Voy. son *Musico pratico*, Bologne, 1688, pag. 45), les anciens entendaient par le mot *ligature* ou *liaison* la manière différente par laquelle les quatre figures appelées *maxime, longue, carrée* et *ronde*, étaient liées ensemble. Ces liaisons s'étendaient à l'infini par les diverses positions que l'on donnait à chaque figure, et elles finissaient par n'être qu'une confusion inutile. La fig. 96 contient les principales figures, surmontées chacune d'un numéro, dénotant autant de rondes qu'il y a d'unités contenues dans ledit numéro. Que la figure oblique soit longue ou brève, elle em-

brasse toujours deux cordes, une au commencement et l'autre à la fin; les notes liées sont sujettes aux mêmes accidents que celles qui ne le sont pas.

LEGATURA DI VOCE = LIAISON DE LA VOIX. — Outre la manière de lier par une seule respiration deux ou plusieurs sons sans les frapper distinctement, il y a encore à observer l'égalité et la flexibilité continuelles de la voix, avec lesquelles la mélodie doit être attaquée et doit passer d'un son à l'autre. Cette manière de porter la voix ne peut s'apprendre par théorie, mais il faut que l'élève l'entende pratiquer par un maître habile dans l'art de chanter.

LEGGERE = DÉCHIFFRER, LIRE, *v. a.* — Lorsqu'on veut exécuter une partie inconnue que l'on n'a jamais vue, il faut d'abord s'être exercé à trois espèces de travaux intellectuels, nécessaires pour parvenir à lire facilement à vue, presque sans s'en apercevoir. 1° On doit, en déchiffrant les notes, embrasser d'un seul coup d'œil l'alternation continuelle des sons aigus et des sons graves; 2° les comparer et les classer selon leur valeur respective; et 3° rendre cette valeur relativement au Temps indiqué. On appelle cette science d'exécuter la musique de cette manière et avec la plus grande promptitude : *déchiffrer, lire la musique.* Si on y joint celle d'exécuter nettement telle ou telle partie indifféremment, selon les règles de l'art et avec les intonations et dans le mouvement indiqués, alors on l'appelle *lire à vue, ou à première vue.*

LEGGIADRO, *adj.* (gracieux). — C'est le beau, autant qu'il flatte les sens avec un certain charme.

LEGGIERMENTE = LÉGÈREMENT, *adv.*— Cet adverbe indique qu'on doit toucher l'instrument doucement.

LEGGIO = PUPITRE, *s. m.* — Meuble dont on se sert pour poser les livres de musique, les partitions, les parties séparées, dans une situation commode pour être lus.

Un certain Nayer a inventé un pupitre portatif composé de quatre pièces, que l'on démonte à volonté et que l'on peut mettre dans un étui de violon.

LENTO, LENTAMENTE (lent, lentement).—Pour exécuter un morceau de musique dans ce mouvement, il faut le prendre un peu plus lent que l'*adagio*, et observer relativement à l'exécution tout ce que l'on a dit à l'art. *Adagio*.

LEPSIS. — (Voy. *Euthia*).

LEZIONI = LEÇONS des nocturnes de l'office des morts. — Leçons de la semaine sainte, que l'on a coutume de chanter en musique figurée à voix seule, ou même à plusieurs voix avec chœurs.

LICENZA = LICENCE, *s. f.* — Infraction tolérée à règle mal établie. Il suit de là que toute licence contre les vraies règles de l'art doit être considérée comme une violation de ces mêmes règles.

En musique il n'y a en général en dehors des règles que ce qui choque l'oreille, la raison et le goût : ce sont par conséquent les seuls vrais génies qui nous peuvent servir de guide pour les licences qu'on peut se permettre. Cependant, comme il n'existe pas un code pour ces licences, on en doit user avec la plus grande réserve et en bien peser la nature, afin de ne pas s'exposer à commettre des fautes; car la même licence que l'on admirerait dans un grand compositeur, peut être condamnée dans les compositions de celui qui est sans expérience, parce que celui-ci n'aura pas su pénétrer la cause, l'enchaînement et les circonstances qui ont engagé celui-là à la prendre (Voy. l'art. *Eccezione*).

LICHAKA. * — Instrument unique d'une tribu des Cafres, les Bachapins. C'est une espèce de flûte formée d'un roseau, accordée au moyen d'un petit tampon mobile placé à la partie

* Ajouté par le Traducteur.

inférieure et ayant au bout supérieur une ouverture coupée transversalement. On ne peut rendre qu'un son sur cet instrument; il y en a un pour chaque note, et lorsque plusieurs exécutants sont réunis, une partie joue à l'unisson pendant que les autres font entendre différents tons de l'échelle musicale. L'intervalle compris entre les plus hautes et les plus graves de ces flûtes, est d'environ douze notes. Il n'y a rien de particulier dans leur musique; cependant on y trouve quelquefois une cadence assez remarquable.

LICHANOS. — Nom de la troisième corde, dans les deux tétracordes *hypate* et *mesé* (Voy. l'art. *Greci antichi*).

LIDIO = LYDIEN, *adj.* — (Voy. *Modo*).

LIGNEUM PSALTERIUM. — (Voy. *Sticcato*).

LIMMA, *s. m.* — On désigne par ce mot trois petits intervalles qu'on n'emploie pas dans la musique pratique, mais qui servent à établir la comparaison mathématique des sons :

1° Le *Limma majeur* (Limma majus) : c'est la différence qui existe entre le ton majeur (9 : 8) et le demi-ton mineur (25 : 24). En retranchant ce dernier rapport du premier, suivant l'article *soustraction des rapports*, on aura la différence de 27 : 25 = Limma majeur.

Ton majeur	=	9	:	8
Demi-ton mineur	=	24	:	25
		216	:	200
Limma majeur	= 8)	27	:	25

2° Le *Limma mineur* : c'est la différence entre le ton majeur et le demi-ton majeur, ou entre 9 : 8 et 16 : 15. En faisant la soustraction de ce dernier rapport du premier, on aura le Limma mineur = 135 : 128.

3° Le *Limma de Pythagore* : c'est la différence entre

la tierce majeure des Grecs (qui consiste dans deux tons majeurs exprimés par le rapport 81 : 64) et la quarte naturelle 4 : 3. En retranchant, par exemple, la tierce majeure, dans le rapport de 81 : 64, de la quarte naturelle 4 : 3, on aura le résultat de 256 : 243 qu'on appelle *Limma de Pythagore.*

On trouvera une autre signification du mot *Limma* dans l'article *Tempus vacuum.*

LINCEA. — (Voy. *Pentecontachordon*).

LINEA = LIGNE, *s. f.* — Les lignes de musique sont ces traits horizontaux et parallèles qui composent la portée : c'est sur ces traits ou dans les espaces qui les séparent qu'on place les notes selon leurs degrés. La portée du plain-chant n'est que de quatre lignes, et celle de la musique ordinaire a cinq lignes outre les lignes postiches qu'on ajoute au dessus ou au dessous de la portée pour les notes qui dépassent son étendue.

Les lignes, dans la musique, se comptent en commençant par la plus basse qui est la première.

LINGUA = LANGUETTE, *s. f.* — Nom du petit morceau de bois des sautereaux d'un clavecin ou d'une épinette où se trouve introduit un petit morceau de plume de corbeau.

LINGUA = ANCHE, *s. f.* — Tuyau à anche (*canna a lingua.* Voy. *Organo*).

LINGUA MUSICALE = LANGUE MUSICALE. — La musique, considérée comme langue, a ses principes élémentaires, son orthographe, sa ponctuation, sa prosodie, ses phrases, ses périodes, ses rhythmes, ses propositions, ses cadences ; en un mot, sa grammaire, sa poésie, sa rhétorique. On peut par conséquent lire, réciter, déclamer en musique comme dans une autre langue ; elle peut même avoir les défauts communs à la langue parlée, comme par exemple celui de balbutier, de bredouiller, de canarder ; ces défauts viennent du manque d'exercice des doigts, du peu d'habitude de la lecture musicale et d'une mauvaise embouchure. Aussi pourrait-on comparer une personne peu exer-

cée sur le piano à une personne qui balbutie; un commençant sur le basson ou sur lehautbois canarde continuellement.

Calegari, organiste de la basilique de Saint-Antoine à Padoue, basa sur cette idée son *Jeu Pythagorico-musical*, publié par lui à Venise en 1801 ; il parut à Paris, traduit en français, dans les années 1802 et 1803. Il représente les notes comme des lettres, les mesures comme des syllabes, et les rhythmes comme des mots entiers dont l'arrangement forme différents morceaux de musique, tels que des ariettes, des rondeaux, des polonaises. D'après cette méthode, il composa à peu près quatorze cents rhythmes ou phrases, par la combinaison variée desquels, sans être musicien, il est facile de composer de la musique. Ce jeu ou passe-temps, connu en Allemagne dans le dernier siècle, a été très bien accueilli en France, mais il n'a eu aucun succès en Italie.

Madame Layne a publié, il y a quelque temps à Paris, un ouvrage intitulé : *Grammaire musicale, basée sur les principes de la Grammaire française.* Dans son livre, l'auteur donne aux lettres le nom de sons, à l'alphabet celui de gamme ; les articles sont comme les trois clés *fa, do, sol;* elle appelle substantifs les notes; adjectifs superlatifs, les dièzes; adjectifs diminutifs, les bémols; adjectifs comparatifs, les bécarres ; les mesures sont les verbes; celles à quatre Temps sont les verbes actifs; celles à trois Temps les verbes passifs ; celles à deux Temps les verbes neutres, et ainsi de suite. *

Si l'on considère ensuite la langue musicale sous un autre

* Dans ces dernières années, M. Sudre a inventé la *Langue musicale universelle*, formée au moyen de sept notes de la musique *do, ré, mi, fa, sol, la, si,* par le secours desquelles il paraît que M. Sudre peut transmettre toute espèce de phrase et dans quelque langue que ce soit, c'est-à-dire qu'un Arabe comprendra un Chinois, un Russe, un Anglais, etc.

N. du Trad.

aspect, c'est-à-dire par rapport à la manière de l'exprimer et de parler au cœur et à l'intelligence par l'expression naturelle des sentiments, nous trouvons en elle la langue la plus généralement comprise, car, partout, elle rencontre des oreilles et des cœurs sensibles à ses charmes. Unis par de semblables liens, les musiciens de toutes les nations forment une seule famille dont les goûts sont identiques, et qui se sert du même langage et tend au même but : une noble émulation pour cet art s'étant emparée des esprits, les lumières se répandent d'une extrémité de l'Europe à l'autre; et partout où les musiciens se trouvent, ils sont toujours dans leur patrie. Ainsi les fils d'Apollon sont bien accueillis partout. Milan apprécie l'école allemande en couronnant Weigl, Winter, Mozart; Vienne accorde les mêmes honneurs à Cimarosa, à Paër, à Rossini; à Paris, on reçoit avec le même enthousiasme les productions italiennes et allemandes; et de Cadix à Pétersbourg, Haydn et Bocchérini, Haëndel et Chérubini excitent une égale admiration.

Par l'expression de *langue musicale* on entend encore une langue propre au chant, c'est-à-dire une prononciation agréable, le choix et l'heureuse proportion des syllabes qui la composent. Les langues sont musicales en proportion de leur prononciation facile, naturelle, flexible, et si les voyelles y reviennent souvent. Les poètes devraient donc s'étudier à bien connaître le mécanisme de la musique, et faire ensuite le choix de syllabes harmonieuses et sonores.

La langue italienne, où les voyelles abondent, occupe le premier rang parmi les langues musicales, et Métastase l'appelait à juste titre *la musique même*. La langue espagnole serait peut-être aussi harmonieuse que l'italienne si plusieurs de ses mots ne se terminaient pas par des consonnes, et si les trois lettres gutturales *g, j, x* ne faisaient pas partie de son alphabet. Il est vrai que l'académie royale espagnole a introduit dernièrement une orthographe plus simple pour

ces trois lettres; mais le défaut guttural est resté le même qu'auparavant quand on veut employer une de ces lettres. Les langues française et allemande sont peu harmonieuses, surtout cette dernière, à cause de la grande quantité de consonnes qui s'y trouvent et de la lettre gutturale *ch*. Cependant, si l'on voulait faire un choix de mots dans sa poésie, on pourrait la rendre plus harmonieuse, pourvu que cet arrangement de mots ne nuise pas par l'uniformité à l'expression dramatique. Il y a ensuite des langues qui ne sont pas du tout favorables au chant. Serait-il possible, par exemple de penser à mettre en musique les mots bohémiens *wzlasstneymilegssy* (très-aimée), *ctnot* (vertu); ou bien les mots hongrois *nyugzok* (repos), *alkalmatlankodom* (incommode). Cependant la langue hongroise possède une grande quantité de paroles harmonieuses.

LINGUELLA = LANGUETTE (γλωσσις). — Nom que l'on donne à une partie des instruments à vent.

LINON, (λινον). — Nom grec de la corde d'instruments.

LINON ASMA. — Chanson funèbre des Égyptiens sur *Maneros*, appelé Linos par les Grecs. On croit qu'il a été le fils du premier roi des anciens Égyptiens, mort à la fleur de l'âge.

LIRA = LYRE, *s. f.* — Très-ancien instrument à cordes de forme triangulaire, qui servit pendant des milliers d'années à accompagner les chants destinés à la louange des dieux et à la mémoire des héros. On en attribue l'invention à Mercure; mais il y a une différence entre la lyre à trois cordes inventée par le Mercure égyptien et celle du Mercure grec à sept cordes. L'invention de la dernière est aussi attribuée à Orphée, à Amphion, à Apollon, etc., de sorte qu'il est très difficile d'en préciser le véritable inventeur.

Apollodore raconte (L. II) l'invention de la lyre égyptienne ainsi qu'il suit: Mercure, se promenant sur les bords du Nil, trouva une tortue restée sur le sable après l'inondation du fleuve. Sa partie charnue avait été desséchée par le

soleil de telle manière, que la coquille ne renfermait plus que des cartilages et des tendons tendus. Les sons que produisaient ces tendons, en les touchant, inspirèrent à Mercure l'idée de la lyre en forme de coquille de tortue, avec trois tendons desséchés de bêtes mortes, qui servaient de cordes.

La lyre des Grecs avait la forme de deux cornes de mouton entre lesquelles étaient étendues les cordes; un corps semblable à une coquille de tortue servait de point de sonorité. Les antiquaires croient qu'on en jouait avec un plectre.

En Abyssinie et dans les pays limitrophes, on se sert encore aujourd'hui de cet instrument monté de sept cordes pour accompagner le chant.

On a essayé de faire revivre la lyre, en lui donnant le manche de la guitare à six cordes; sa forme élégante et pittoresque avait d'abord fait fortune, surtout chez le beau sexe; mais ensuite on en revint de nouveau à la guitare, plus commode à tenir, et dont l'harmonie est plus pleine et plus agréable.

La lyre, la cithare et le luth résonnèrent encore longtemps dans les œuvres des poètes, quoique les progrès de l'art musical les eussent condamnés à un éternel silence.

LIRA BARBERINA = LYRE BARBERINA, dite aussi *amphicordum.* — Instrument inventé au XVII[e] siècle, par un patricien florentin nommé Doni, et dont on ne se sert plus depuis long-temps.

LIRA CHITARA = LYRO-GUITARE. — Instrument inventé à Paris au commencement de ce siècle, dont on a fait mention à l'article *Lyre.*

LIRA DA BRACCIO = LYRE A BRAS. — Instrument à archet de la dimension de l'ancienne viole de ténor à sept cordes, et qui à présent n'est plus en usage.

LIRA DA GAMBA. — Cet instrument, appelé aussi en italien *lirone perfetto, arciviola di liuto,* est une espèce d'ancienne *viola da gamba,* montée de douze ou de

seize cordes, qui n'est plus en usage. Il paraît que c'est le même instrument dont on a parlé à l'article *Accord*.

LIRA TEDESCA = LYRE ALLEMANDE. — Appelée aussi *lyre rustique*, et en allemand *leyer*. Cet instrument, dont on ne se sert plus, consiste en une caisse de forme oblongue, ressemblant à la partie inférieure d'une viole d'amour. Aux parois latéraux de cette lyre, il y a dix à douze touches qui servent à raccourcir les quatre cordes attachées dans l'intérieur de l'instrument, et forment une étendue de sons diatoniques qui égalent le nombre des touches. On fait résonner les cordes au moyen d'une roue frottée de colophane, que la main droite fait tourner avec un levier, tandis que les doigts de la gauche font mouvoir les touches.

LIRICO = LYRIQUE, *adj.* — Expression qui s'appliquait autrefois à la poésie destinée à être chantée avec l'accompagnement de la lyre. Aujourd'hui on appelle poésie lyrique tout ce qui est destiné à être mis en musique, bien que la lyre soit oubliée. C'est ainsi qu'on désigne encore quelquefois un opéra sous le nom de *drame lyrique*, et qu'un théâtre, où l'on représente des pièces en musique, s'appelle *théâtre lyrique*.

LITANIE = LITANIES, *s. f. pl.* — On désignait par ce mot, chez les anciens peuples, le *kyrie eleison*. Aujourd'hui encore les litanies commencent par le *kyrie eleison;* mais comme on fait suivre les invocations en l'honneur de la Vierge, on les appelle *litanies de la Vierge*. La composition en musique figurée, adaptée à ces litanies ou à celles de *tous les Saints*, ou même à celles des *Morts*, dans le rite ambroisien, s'appelle aussi *litanies*.

LITI MUSICALI = DISPUTES MUSICALES. — On connaît généralement la dispute qui dura pendant long-temps en Grèce, entre les joueurs de flûte et de cithare, sur l'antiquité et les prérogatives de ces deux instruments. Malgré la prédilection marquée pour les instruments à cordes, plu-

sieurs raisons font pencher la balance en faveur de la flûte. Comme il est plus naturel de penser que l'invention simple a dû précéder celle qui est compliquée, l'invention du flageolet ou du chalumeau doit être considérée comme plus conforme au génie de l'homme grossier, que la fabrication artificielle des cordes de boyau et de métal. La flûte, comme tous les instruments à vent, ayant ses sons *stables*, est plus naturellement propre à former une gamme stable que les instruments à cordes, sujets à des altérations produites par des causes extérieures. L'histoire de la musique des anciens peuples parle en faveur de l'antiquité reculée de la flûte, et les renseignements recueillis dans les pays nouvellement découverts confirment encore la vérité de ces récits. Dans les îles de la mer du Sud, dans la nouvelle Zélande et dans plusieurs autres contrées de la nouvelle partie du monde, on n'a pas trouvé d'instruments à cordes, mais on y voit des flûtes de forme et de grandeur différentes. Parmi tous les instruments, la flûte surtout est d'origine orientale, et elle était connue avant les Grecs et avant la *vina*, ou *lyre indienne*, quoiqu'il paraisse que ce peuple ait préféré cette dernière.

On peut en effet considérer les instruments à vent sous le rapport de leur ressemblance avec la voix humaine, comme des remplaçants du chant, tandis que les instruments à cordes sont plus propres à l'accompagnement.

On peut conclure de tout cela, que l'invention et le perfectionnement des instruments à cordes supposent de très grands progrès dans la culture de la musique, et, dans un peuple, un état de civilisation plus avancé que lorsqu'il se contente d'entendre les sons durs d'instruments à vent, convenables surtout au rhythme de la danse, à la chasse, et propres à exciter l'enthousiasme guerrier; tandis que la lyre avec de plus doux accents, semble pour ainsi dire destinée par la nature de ses accords à accompagner la voix humaine et les chants d'amour.

Le fait suivant, arrivé sous Charlemagne, et consigné dans les annales de France, est encore célèbre dans l'histoire de la musique.

Ce prince étant arrivé à Rome en 787 pour y passer les fêtes de Pâques, pendant son séjour dans cette ville il s'éleva une dispute entre les chanteurs romains et les français; ceux-ci avaient la prétention de savoir mieux chanter que les premiers, et les premiers au contraire les accusaient d'avoir corrompu le chant grégorien. Cette querelle ayant été portée devant l'empereur : *Voyons*, dit le monarque à ses chanteurs, *quelle est l'eau la plus pure, celle que l'on prend à la source même d'une fontaine, ou celle des rigoles qui n'en découle que de bien loin.* — *Celle de la source*, répondirent les Français. — *Eh bien!* ajouta l'empereur, *remontez donc à la source de saint Grégoire, dont vous avez évidemment corrompu le chant.* Ce prince demanda alors au pape des chanteurs pour réformer le chant français, et le pontife lui donna deux chanteurs très habiles, appelés Théodore et Benoist, ainsi que des antiphonaires notés par saint Grégoire lui-même. Un de ces artistes fut placé par le monarque à Soissons, et l'autre à Metz, et en même temps il ordonna aux chanteurs français de corriger leurs ouvrages et d'apprendre d'eux le véritable chant et l'art d'accompagner; ses ordres furent exactement exécutés, mais on n'en obtint pas tout le succès qu'on en attendait, à cause de l'entêtement et de l'incapacité d'un grand nombre de chanteurs français. Cependant le chant romain, établi en France par Charlemagne, s'y conserva généralement jusqu'au commencement du XVIIe siècle, époque à laquelle la plus grande partie des évêques français se déterminèrent à réformer leur lithurgie, et par conséquent leur chant.

LITOGRAFIA MUSICALE = LITHOGRAPHIE MUSICALE. — Du grec λιθος (pierre), et γραφω (j'écris) (Voy. *Stamperia di Musica*).

LIUTERE = LUTHIER, *s. m.* — On donnait autrefois ce nom à l'artiste qui fabriquait des luths et des instruments de la même espèce, tels que l'*archiluth*, le *théorbe* et la *mandoline*. Par la suite on a étendu ce nom à tous les fabricants d'instruments à archet, ou même à ceux qui faisaient des guitares et des harpes. Dans quelques villes de province en France, on voit même des enseignes de luthier au dessus de la porte des fabricants d'instruments à vent.

LIUTO = LUTH, *s. m.* — Instrument très cultivé autrefois, et qui a été remplacé par la harpe et la guitare. Il était monté de vingt-quatre cordes, divisées en treize groupes sur un corps arrondi en dessous, en forme de tortue, et ressemblant à celui de la mandoline qui en était le diminutif. Son manche était large et renversé dans son extrémité. Huit de ces cordes, placées en dehors du manche, ne se touchaient qu'à vide.

Comme la lyre antique, le luth, en cessant de servir aux musiciens, a laissé son nom aux poètes, qui le font figurer souvent dans leurs stances érotiques et même dans l'épopée.

LO. — (Voy. *Solmisazione*).

LOCO (lieu). — Lorsqu'après un passage marqué pour être exécuté à l'octave supérieure ou inférieure, on trouve ce mot italien *loco*, il signifie que l'on doit exécuter ce qui suit au lieu même où les notes sont écrites sans transposition d'octaves.

Quelquefois, après les *sons harmoniques*, on écrit *loco* pour indiquer les sons naturels.

LOLICHMIUM. — Édifice public situé près de la ville d'Olympie, qui était ouvert en tout temps à ceux qui voulaient prendre part aux concours en musique.

LONGA = LONGUE, *s. f.* — C'était une note qui, dans la musique ancienne, valait quatre mesures. Dans le Mode *mineur parfait*, elle avait la valeur de trois brèves, et dans le Mode *mineur imparfait* de deux.

LOURE. — Nom d'un certain instrument qui n'est plus

usité, et ressemblant assez à la musette, ainsi que d'un air de danse d'un caractère grave et d'un mouvement lent, en mesure à 3/4 ou à 6/4; il commence en levant, et se compose de deux reprises de huit, douze ou seize mesures.

LUCERNARIO. — Nom de l'antienne que l'on chante à vêpres selon le rite ambroisien avant le *Dixit*.

LUCERNITATES. — Chansons, ou plutôt cantiques que les premiers chrétiens chantaient dans leurs assemblées nocturnes et secrètes, à la lueur des lampes.

LUDI MAGISTER, LUDI MODERATOR. — Expressions latines qui signifient organiste.

LUDI SCENICI SPIRITUALI (représentations spirituelles). = MYSTÈRES. — C'étaient des représentations tirées des événements racontés par la Bible. On les entremêlait aux cérémonies de la religion, dans l'église, ou au cimetière qui entourait ordinairement l'église, ou ailleurs. Il n'y avait pas un peuple chrétien qui n'eût ses mystères, dans lesquels la musique faisait toujours partie du spectacle; mais partout ils étaient une fidèle image de l'esprit du siècle, de la superstition, de l'ignorance et de toutes les absurdités qui en sont la suite. On leur donnait le nom de *mystères*, parce qu'ils étaient destinés à instruire le peuple dans les mystères de la religion.

Apostolo Zeno (*Bibl. Ital.*, p. 487) raconte avoir découvert, dans de vieilles chroniques, qu'un de ces mystères fut représenté en 1343 à Padoue. Muratori (*Scrip. rerum Ital.*, v. 24, p. 1205) fait mention d'une représentation de la Passion, Résurrection, et Ascension de Jésus-Christ, qui eut lieu en 1298 dans le Frioul (Illyrie). Il y en a quelques uns qui croient que ces représentations n'étaient autre chose qu'une espèce de déguisement, ou des pantomimes où l'on ne parlait ni ne chantait. Riccoboni (*Réflexions sur les différents théâtres de l'Europe*, p. 73) parle de ces spectacles muets encore en usage au XVIIe siècle dans l'église, à l'occasion de la Fête-Dieu. On croit aussi que la compagnie dite du Gonfalon

(*Compagnia del Gonfalone*), fondée en 1264, représenta la passion de Jésus-Christ dans la semaine sainte; que ces représentations ont duré en Italie jusqu'en 1549, époque à laquelle le pape Paul III défendit à cette compagnie de les exécuter au Colysée, et que malgré cette défense elles eurent lieu en d'autres pays. Il paraît du reste que ces représentations étaient muettes, et qu'on y employait peu la musique. On leur donnait le nom du sujet traité. Si les sujets étaient pris dans l'ancien testament, on les appelait *figures;* à ceux tirés du nouveau testament on donnait le nom d'*évangiles*. Lorsqu'ils renfermaient quelques mystères de la religion, on les appelait *mystères;* les miracles des saints, on les nommait *exemples;* l'histoire de leurs vies, *histoires;* quelquefois on les appelait aussi *comédies spirituelles;* mais leur dénomination générale était *représentations*. Au XV[e] siècle on les appelait encore en italien *fausti* (favorables, utiles) quand ces sujets contenaient quelque chose de moral. Il paraît cependant qu'en Italie les *ludi*, ou représentations vraiment musicales, n'ont eu lieu qu'à la fin du XV[e] siècle seulement. Crescimbeni parle d'un de ses mystères ou *Ludi*, représenté dans l'église de Sainte-Madeleine à Florence, en 1449, dont le sujet était *Abraham* et *Isaac*. On lui donna pour auteur François Belcari. La *Conversion de saint Paul* fut représentée, d'après Ménestrier, vers l'année 1480 à Rome, sur un théâtre mobile fait exprès pour cela; l'auteur Jean Sulpitius dit, dans la dédicace de son *Vitruve*, où il en parle, que ce drame fut chanté depuis le commencement jusqu'à la fin. (*Tragœdiam quam non agere et cantare primi hoc ævo docuimus*). Quelques uns ont conclu d'après ce passage que Sulpitius a été l'inventeur du drame mis en musique (Voy. Bayle, *Dict. hist. et crit.*, art. *Sulpitius*). D'autres veulent donner au mot chanter la signification de déclamer.

Les autres pays chrétiens avaient aussi dans le même temps que l'Italie leurs pièces spirituelles. En France, c'étaient les

mystères et les *moralités ;* en Espagne les *autos sacramentales ;* en Angleterre les *mysteries*, *moral plays*, *moralities ;* en Allemagne ils étaient en usage dès l'année 980. Mais, en général, la plus grande partie de ces représentations spirituelles ou mystères étaient un mélange des plus détestables absurdités, et souvent de vrais blasphèmes.

Il y avait en France une autre espèce de spectacles spirituels dits : *Fête des Fous et de l'Ane*, d'une telle extravagance, que l'on ne conçoit pas qu'on ait pu en souffrir les représentations dans l'église; cependant ils ont continué jusqu'au XV[e] siècle.

On trouve à ce sujet, * à la Bibliothèque royale de Paris, un livre manuscrit (format in-12, n° 1351), dans lequel est noté l'office de la fête des Fous, tel qu'on le chantait à l'église de Sens le jour de la Circoncision, sous ce titre : *Officium stultorum ad usum metropoleos ac primatialis ecclesiae Senonensis.* Une instruction placée à la tête du livre porte que cet office a été composé par Pierre de Corbolio, archevêque de Sens, au temps du pape Honoré III, et que le livre a été transcrit sur celui qui se conserve dans les archives du chapitre de Sens, et dont la couverture est en ivoire.

Selon Moreri, une lettre circulaire des docteurs en théologie de la faculté de Paris, envoyée en 1444 à tous les prélats de France, pour les engager à abolir cette fête, nous apprend que les clercs et les prêtres créaient un évêque ou un pape qu'ils appelaient l'évêque ou le pape des Fous, entraient dans l'église, les uns habillés en femmes, d'autres en bouffons, ou masqués de différentes manières, dansaient dans la nef et même dans le chœur, en chantant des chansons dissolues et faisant mille folies même à côté de l'autel pendant la célébration de la messe. Ce n'était pas seulement dans les cathédrales et les collégiales qu'on faisait ainsi la fête des Fous,

* Ajouté par le Traducteur.

cette impiété avait passé dans les monastères de l'un et de l'autre sexe.

Nous apprenons de la plainte que Neuré écrivit à Gassendi en 1645, sur les coutumes abusives qui se pratiquaient à Aix le jour de la Fête-Dieu à la procession du saint-sacrement, qu'en certains monastères de Provence on célébrait la fête des Innocents avec des cérémonies aussi impertinentes et aussi folles qu'autrefois dans les solennités des faux dieux.

« Ni les religieux prêtres, ni les gardiens ne vont point au chœur ce jour-là. Les frères laïques, les frères coupe-chou, qui vont à la quête, ceux qui travaillent à la cuisine, les marmitons, ceux qui font le jardin, occupent leurs places dans l'église, et disent qu'ils font l'office convenable à une telle fête lorsqu'ils font les fous et les furieux. Ils se revêtent d'ornements sacerdotaux, mais tout déchirés, s'ils en trouvent, et tournés à l'envers. Ils tiennent dans leurs mains des livres renversés et à rebours, où ils font semblant de lire avec des lunettes dont ils ont ôté le verre, et auxquelles ils ont agencé des écorces d'orange, ce qui les rend si difformes et si épouvantables, qu'il faut l'avoir vu pour le croire; surtout après qu'ayant soufflé dans les encensoirs qu'ils tiennent en leurs mains et qu'ils remuent par dérision, ils se sont fait voler de la cendre au visage et s'en sont couvert la tête les uns des autres. Dans cet équipage, ils ne chantent ni des hymnes, ni des psaumes, ni des messes à l'ordinaire, mais ils marmotent certains mots confus, et poussent des cris aussi fous, aussi désagréables et aussi discordants que ceux d'une troupe de pourceaux qui grondent; de sorte que les bêtes brutes ne feraient pas moins bien qu'eux l'office de ce jour. »

Quant à la fête de l'Ane, c'était une cérémonie qui se faisait anciennement dans la cathédrale de Rouen le jour de Noël. Des ecclésiastiques choisis représentaient dans une procession les prophètes qui avaient prédit la naissance du messie. Balaam y paraissait monté sur une ânesse, et c'est ce

qui avait donné le nom de cette fête. Outre les prophètes qui ont parlé de la naissance du messie, on voyait encore dans cette cérémonie, non seulement Zacharie, sainte Elisabeth, saint Jean-Baptiste, le vieillard Siméon, mais encore la sibylle Erythrée et le poète Virgile, à cause d'un passage de la quatrième églogue qu'on croyait regarder la sainte Vierge. Chaque acteur récitait son passage, et l'on terminait la cérémonie par un motet, où les personnages se réunissaient tous en chœur.

On peut croire que la fête de l'Ane devait être plus ancienne que celle des Fous, puisqu'on trouve dans l'office de celle-ci une prose de l'âne, qui se chantait avant le *Deus in adjutorium*. Le livre dont nous avons parlé commence par une antienne qui précédait la prose, et qu'on chantait à la porte de l'église (*in januis ecclesiæ*). Cette antienne, qui était une invitation à la joie, finit par ces paroles remarquables : *sint hodie procul invidiæ, procul omnia mæsta ; læta volunt quicumque colunt asinaria festa.* Vient ensuite la prose de l'âne.

Mais rien n'est plus curieux que ce qui se disait ensuite en entrant dans l'église avec cet *âne honoré d'une chape.*

Voici la rubrique : *Conductus ad tabulam.* Suivent les paroles : *

Orientis partibus
Adventavit asinus
Pulcher et fortissimus
Sarcinis aptissimus.
Hé ! sire Ane, hé ! **

* Dans le second registre de l'église cathédrale d'Autun du secrétaire Rotarii, qui commence en 1411 et finit en 1416, il se voit qu'à la fête des Fous, *follorum*, on conduisait un âne, et que l'on chantait : *Hé, sire âne, hé, hé !* et que plusieurs allaient à l'église déguisés et avec des habits grotesques, ce qui fut alors aboli et abrogé.

** C'était apparemment comme le refrain.

Hic in collibus *sicsen*
Enutritus sub Ruben,
Transit per Jordanem,
Salut in Bethleem.
Hé, sire Ane, hé!

Saltu vincit hinnulos,
Dagmas * et capreolos,
Super dromedarios
Velox Madianeos.
Hé, sire Ane, hé!

Aurum de Arabia,
Thus et myrrham de Saba
Tulit in ecclesia
Virtus asinaria.
Hé, sire Ane, hé!

Dum trahit vehicula
Multa cum sarcinula,
Illius mandibula
Dura terit pabula.
Hé, sire Ane, hé!

Cum Aristis hordeum
Comedit et carduum,
Triticum a palea
Segregat in area.
Hé, sire Ane, hé!

Amen dicas, asine,
Jam satur ex gramine,
Amen, amen itera,
Aspernare vitera.
Hé, sire Ane, hé!

Lecta tabula, incipit sacerdos, *Deus in adjutorium nostrum intende*, etc. **

* C'est Damas.
** *Encyc. Pit. de la Mus.*

On peut voir, pour de plus amples notices sur la *fête des Fous et de l'Ane*, Ducange, *Gloss. med.* et *inf. Latin. voc. Kalenda*, et l'ouvrage intitulé : *Mémoires pour servir à l'histoire de la fête des Fous, qui se faisait autrefois dans plusieurs églises*, par M. de Tillot, en 1741.

Les représentations théâtrales tirèrent cependant leur origine de celles dont nous venons de parler, ainsi que les oratorios de saint Philippe de Néri, qui furent mis en vogue par les poésies d'Apostolo Zeno et de Métastase, et qui furent composés par les plus célèbres compositeurs d'Italie, par Handel en Angleterre, et par Haydn en Allemagne.

LUNDU ou LANDU. — Danse portugaise dont le chant est en mesure à 2|4 ou à 2|2, avec deux reprises de huit mesures chacune et d'un mouvement lent modéré.

LUGUBRE = LUGUBRE, *adj.* — Mot qui exprime la tristesse. Aussi on dit une *marche lugubre*, un *chant lugubre*, que l'on confond quelquefois avec *marche funèbre*, *chant funèbre*.

M

M. — On se sert de cette lettre en musique comme abréviation du mot *mezzo*, et souvent on écrit *mf.* pour *mezzo forte*.

MA. — (Voy. *Solmisazione*).

MAANIM ou MINAGHEGHIM (*tympanon à boules*). — Ancien instrument des Hébreux, qui consistait en un corps cylindrique auquel était attachée une file de boules.

MACCHINA DI NOTAZIONE = IMPROVISATEUR MÉCANIQUE. — Machine à notation pour les improvisateurs. Cette machine s'adapte au piano, et tout ce que l'on joue sur cet instrument s'imprime en même temps. A Londres, un prêtre nommé Creed essaya, en 1747, dans un opuscule, de démontrer la possibilité de cette opération. Le bourgmestre Unger, à Eimbeck, en remit une esquisse en 1752, à l'Académie des Arts et Sciences de Berlin, et le mécanicien Hohlfeld, de cette ville, et le comte de Stanhope, à Londres, la mirent à exécution. C'était une machine mobile mise en mouvement par deux cylindres. Sur l'un était roulé le papier, qui se déroulait en jouant du piano, et passant sur l'autre cylindre, les notes formées par le piano se trouvaient imprimées sur une portée par le moyen de quelques crayons, et la proportion de leur durée était marquée par des lignes longues ou courtes.

La difficulté de déchiffrer ces caractères de musique, jointe au malheur que l'on eut de perdre cette machine ingénieuse, devenue la proie des flammes dans un incendie qui se déclara à l'Académie de Berlin, où elle était depuis longtemps, sont les raisons qui ont empêché de la perfectionner et de profiter de cette invention.

MADRIGALE = MADRIGAL, *s. m.* — Petite pièce de poésie d'origine italienne, composée d'un petit nombre de vers librement rimés et de mètre inégal et dont le sujet est ordinairement tendre et délicat.

Dante appelle *madriale* ce que l'on appela ensuite en italien *madrigale*. Quelques auteurs prétendent que le *madrigal* fut employé la première fois dans des poèmes religieux adressés à la sainte Vierge, *alla Madre* (à la mère), d'où lui vient le nom italien de *madrigale* ou *madriale*.

Ce genre de poésie et de musique était tellement apprécié en Italie au XVIe siècle, que le Tasse et les premiers poètes en composèrent, et que les premiers *maëstri* en mirent en musi-

que à une, deux, trois, quatre, cinq et jusqu'à huit et dix voix. Luca Marenzio fut celui de tous qui contribua le plus à perfectionner le madrigal. Il en publia un nombre prodigieux; seize à dix-huit collections en furent imprimées d'abord à Venise, puis à Londres et à Anvers. L'ab. Charles Gesualdo, prince de Venosa, en publia six collections à cinq voix, et une à six, qui furent imprimées dans plusieurs parties de l'Europe. Palestrina et Claude Monteverde se distinguèrent également dans ce genre de musique. La musique concertante n'ayant pas été encore introduite dans l'église, ni la musique dramatique au théâtre, les compositeurs de cette époque se livrèrent à la composition des madrigaux, qui se distinguent par des modulations inusitées, par de plus grands sauts d'un intervalle à l'autre dans les cantilènes, par les contrepoints doubles et les imitations libres, et formèrent un style tout-à-fait neuf et différent de celui employé jusqu'alors pour la musique d'église; de là vient le nom qu'on lui donna de *style madrigalesque*. Quoiqu'il ait été négligé ensuite, quand on s'appliqua entièrement au style théâtral, néanmoins les plus grands génies se plaisaient encore à s'en occuper, comme Marcello, Durante. De nos jours même Chérubini n'a pas dé-dédaigné de le reproduire, en l'embellissant de nouveaux charmes.

MADRIGALESCO = MADRIGALESQUE, *adj.* — (Voy. l'art. précédent).

MAESTOSO (majestueux), *adj.* — Un morceau de musique de ce caractère demande un mouvement plus lent et une exécution semblable au *grave* (Voy. cet art.). Quelquefois il accompagne, comme épithète, les mots *allegro, adagio,* etc.

MAESTRI CANTORI = MAITRES CHANTEURS. — (Voy. l'art. *Cantori erotici*).

MAESTRICELLI (petits *maëstri*). — Parmi les élèves supérieurs des anciens Conservatoires de Naples, et les plus

près d'en sortir, il y en avait un certain nombre auxquels on donnait ce nom, parce qu'ils étaient chargés d'instruire les élèves des classes inférieures.

MAESTRO (maître). — Cet honorable nom, qui ne convient et ne devrait être donné qu'aux premiers compositeurs et à ceux qui exécutent avec le plus de talent, est souvent profané en le prodiguant à des *batteurs* de mesure, qui savent à peine s'acquitter de cette fonction matérielle. Ce mot a passé de l'italien dans la langue française. On dit aujourd'hui le *grand maëstro*, pour désigner un compositeur *distingué*.

MAESTRO DI CANTO = MAITRE DE CHANT. — Après l'examen préalable du tempérament, de la voix, de l'oreille et de la poitrine de l'élève, les principaux devoirs du maître de chant sont : 1° de former la voix aux intonations justes, et de manière à ce qu'elle possède ce degré de flexibilité égale dans les fortés et les pianos, si nécessaire à l'intonation, à la durée et à l'étendue que l'on doit donner à chaque son. Il faut dès le commencement faire prendre cette habitude, afin de la rendre stable par des exercices calculés de façon à ménager la voix au lieu de la fatiguer; 2° d'habituer à la lecture des notes, pour que l'élève lise facilement à livre ouvert; 3° d'exiger une prononciation et une déclamation claires et distinctes; enfin il doit lui inspirer une expression vraie et juste.

Un maître de chant doit encore bien connaître la partie pratique de l'harmonie pour pouvoir accompagner.

MAESTRO DI CAPELLA = MAITRE DE CHAPELLE. — C'est un compositeur de musique qui est chargé de composer les morceaux de musique vocale, nécessaires à la chapelle des rois ou des princes, de les faire exécuter aux virtuoses, et de les diriger dans cette opération.

Quelquefois aussi les directeurs de musique, dans une église métropolitaine, ou ceux qui dirigent un opéra, remplissent les fonctions de maître de chapelle. On donne

encore ce titre, en Italie, à ceux qui ont fait un cours suivi d'études dans un Conservatoire musical.

Dans les cours d'Allemagne, le maître de chapelle est chargé de composer la musique d'église ou celle d'opéra, d'en faire faire les répétitions nécessaires et de la diriger.

Un artiste qui ambitionne cette place, doit non seulement posséder toutes les connaissances dont on parle aux articles *Exécution*, *Proportion d'orchestre*, *Position d'orchestre*, *Répétition de musique*, etc., et les connaître par expérience; mais il doit encore être naturellement doué d'un talent spécial comme compositeur, et posséder l'art du chant aussi bien que la langue, la prosodie et le contrepoint.

MAESTRO DI CONCERTO (maître de concert). — Nom que l'on donne en Italie et en Allemagne à un musicien qui dirige l'exécution de la musique instrumentale dans la chapelle d'une cour, et qui dans les orchestres qui ne sont pas attachés à la cour s'appelle *premier violon*. A défaut d'un directeur de musique ou d'un maître de chapelle, il choisit les morceaux de musique, la place et le nombre des musiciens composant l'orchestre; il donne le ton, détermine le mouvement et le soutient, et fait faire les répétitions, etc. On voit d'après cela qu'il est plus nécessaire au maître de concert de posséder de grandes connaissances musicales et le sentiment de l'art, qu'un grand talent sur son instrument. En France ce nom n'est point en usage; on dit *maître de musique* ou *chef d'orchestre*.

MAESTRO DI MUSICA = MAITRE DE MUSIQUE. — On donne ordinairement ce nom à l'artiste qui fait profession d'enseigner la musique aux jeunes gens, et surtout aux amateurs.

Maître de musique est aussi le nom du musicien qui dirige la musique d'un régiment.

MAGADE, *s. m.* — Instrument grec antique à vingt cordes,

d'après ce que l'on croit. Athénée prétend cependant qu'il en avait vingt et une.

MAGAZZINO DI MUSICA = MAGASIN DE MUSIQUE. — Boutique où l'on vend des livres, des compositions manuscrites et imprimées, des instruments de musique et tous les accessoires qui y ont rapport, tels que cordes, papier réglé.

MAGGIORE = MAJEUR, *adj.* — Ce mot, ainsi que l'épithète *mineur*, se trouvent souvent joints aux mots *intervalle*, *mode*, *accord*, *ton*, *demi-ton*. On trouve dans ces différents articles leur signification.

On rencontre quelquefois le mot *majeur* dans les morceaux de musique, après une période principale qui finit en *mineur*; cela veut dire que le mode majeur a été substitué au mode mineur.

MAGNIFICAT. — Nom d'un morceau de chant dont les paroles ont été tirées du premier chapitre de saint Luc, ver. 46-55, et qui, dans la traduction latine, commence par ces mots : *Magnificat anima mea Dominum*.

MAGNIFICO = MAGNIFIQUE, *adj.* — (Voy. *Sublime*).

MAGREFA.— Ancien instrument des Hébreux, qui, d'après l'assertion des Talmudistes, ressemblait à nos orgues.

MAITRISE, *s. f.* — Institution de musique dépendante des églises, cathédrales ou collégiales. Les maîtrises se composent du maître de musique et d'un certain nombre d'enfants de chœur placés sous sa discipline. Le nombre des maîtrises était autrefois en France d'environ quatre cent cinquante, et celui des élèves qui y étaient élevés, était de quatre à cinq mille; la plupart de ces établissements ont été supprimés après la révolution de 1789.

MALGACHES (musique chez les). *— Les Malgaches aiment beaucoup la musique et la danse; celle-ci, grave chez les hommes, paraît souvent exprimer quelque action dramatique : elle est mesurée, et les pas rarement précipités, sont

* Ajouté par le Traducteur.

diversifiés, suivant le caractère de l'air, à peu près comme les contredanses françaises.

La danse des femmes, quelquefois gaie et lascive, ne consiste d'ordinaire qu'en un balancement du corps, avec de continuels mouvements des bras et des mains, accompagnés d'un léger trépignement de pieds.

Leur musique a généralement un caractère de mélancolie qui tient peut-être du sujet de leurs chansons qui roulent presque toujours sur l'amour.

Les femmes ont la voix douce et mélodieuse, chantent en partie et font des accords suivis que l'on n'entend pas sans plaisir.

Les Malgaches chantent dans toutes leurs cérémonies, dans la joie et dans la douleur.

Leurs instruments de musique sont en petit nombre. Le *marou-vané,* instrument particulièrement chéri des Sakalavas, et dont les sons assez harmonieux, en leur rappelant leur patrie, font sur eux, lorsqu'ils en sont absents, le même effet que le fameux ranz-des-vaches sur les Suisses, est fait d'une portion de tige de bambou, ou d'une portion creusée de pétiole ligneux des fibres des mêmes arbres; des petites cales posées à chaque extrémité, entre la corde et l'instrument, servent de chevalet et de chevilles pour tendre la corde plus ou moins.

Le *tziti* est un instrument monocorde moins agréable que le *marou-vané;* il est formé de deux moitiés de calebasses, attachées l'une sur l'autre à l'une des extrémités du manche sur lequel se tend la corde.

Le *hocoutch* est formé d'une grosse calebasse, sur l'ouverture de laquelle est tendue une corde que l'on fait vibrer par le moyen d'un archet qui donne le nom à l'instrument; les sons sourds et lugubres qu'il rend, en ont dégoûté ces peuples qui s'en servent peu.

Ils ont deux espèces de trompettes, dont l'une est faite de

bambou et l'autre de corne; la première se nomme *antsi-voulou*, et l'autre *farara-hozou*.

Ils se servent aussi de deux coquilles, l'une, sorte de buccin qu'ils nomment *antsiva*, dans laquelle ils soufflent par un trou pratiqué vers le sommet.

L'autre, espèce de grand casque nommé *bacora*, dont ils tirent, de même que du premier, des sons très forts et très barbares.

Leurs instruments militaires sont deux espèces de tambours qu'ils nomment *azou-lahé* et *bingui*.

Ces peuples ne connaissent point les spectacles ou représentations dramatiques que les navigateurs ont trouvé établis chez plusieurs peuplades de la mer du Sud; des sociétés ou compagnie d'hommes et de femmes qui font le métier de chanteurs et de danseurs courent le pays, et quelquefois seulement mêlent quelques tours d'adresse à leurs danses.

MANCANDO. — Expression qui équivaut à celle de *diminuendo* (Voy. ce mot).

MANDOLINO, *s. m.* = MANDOLINE, *s. f.* — Instrument à cordes pincées de la famille du luth, mais de plus petite dimension. On accorde la mandoline napolitaine comme le violon, mais les cordes, au lieu d'être de boyaux, sont en laiton et doubles. La mandoline milanaise est montée de six cordes, dont les premières sont en laiton; son accord est *sol* (grave du violon), *si*, *mi*, *la*, *ré*, *mi*. On pince les cordes de la mandoline avec une plume taillée comme un cure-dent plat.

MANDORA = MANDORE, *s. f.* —Instrument de la famille du luth et qui se joue comme le luth, mais accordé différemment. La mandore a huit groupes de cordes de boyaux, ce qui fait en tout seize cordes. On la distingue de la mandoline par son manche qui est plus court, mais beaucoup plus gros. Cet instrument a cessé d'être en usage depuis long-temps.

MANERO. — Chant funèbre des anciens Egyptiens, que les Grecs appelaient *linon*.

MANICO = MANCHE, *s. m.* — Pièce de bois collée à l'extrémité du corps de certains instruments à cordes, tels que le violon, le violoncelle, la guitare. Le manche sert à tenir l'instrument, porte les cordes et les chevilles, et c'est en posant les doigts sur ses cordes et en les pressant contre le manche que l'on forme les différents sons.

MANO ARMONICA = MAIN HARMONIQUE. — Nom que les anciens écrivains sur la musique donnaient à la figure interne de la main gauche, dont les doigts portent les noms des notes *ut, ré, mi, fa, sol, la,* disposés de manière à faciliter aux élèves la *solmisation* dans les trois genres, appelés *par bémol*, *par bécarre* et *par nature*, selon la méthode des *muances*. L'invention de la *main harmonique* est communément attribuée à Guido d'Arezzo; cependant on n'en trouve nulle trace dans ses ouvrages.

MANTICI DELL' ORGANO = SOUFFLETS DE L'ORGUE. — Ce sont de grands corps qui, en se dilatant, se remplissent d'air qu'ils chassent par les ventilles dans le sommier lorsqu'ils se contractent. Les soufflets tombent et se vident par l'effet d'un fort contrepoids, le souffleur les relève aussitôt.

MANUDUCTOR. — (Voy. *Battitore di musica*).

MARABBA. — Instrument arabe que l'on joue avec un archet. Le corps de cet instrument est couvert des deux côtés d'une peau tendue, avec une ou deux cordes à l'unisson. On le joue comme la contrebasse ou le tambour, puisque quelquefois on touche les cordes avec le bois de l'archet en guise de baguette.

MARCATO (marqué). — Cette épithète est employée en musique pour indiquer qu'un passage doit se faire sentir d'une manière plus sensible et plus distincte.

MARCIA = MARCHE, *s. f.* — Morceau de musique d'un caractère solennel, d'un rhythme bien marqué, et qui prend divers mouvements.

Pour ce qui regarde l'arrangement de leur échelle musicale, le chat a habituellement douze ou treize cordes ; supposant que la corde la plus basse donne *ré*, l'échelle ne se suit pas comme la nôtre par tons et demi-tons, mais de cette manière : première corde *ré* ; deuxième *fa* ; troisième *la* ; quatrième *sol* ; cinquième *si* ; sixième *ré* ; septième *ut* ; huitième *mi* ; neuvième *sol*, et ainsi de suite. *

MARTELLATO = MARTELÉ, *adj.* — (Voy. *Agilità di voce*).

MARTELLINA. — C'est une espèce de piano dont les cordes résonnent au moyen de petits morceaux de bois en forme de marteaux.

MARTELLO = MARTEAU, *s. m.* — Instrument qui a le manche percé comme une clé, avec lequel on tend ou on lâche les cordes des instruments à chevilles pour les accorder.

MASCHERE, *s. f. pl.* = MASQUES, *s. m. pl.* — Par ce nom on entendait chez les anciens Grecs et Romains certaines figures postiches qui présentaient les traits du personnage qui les portait. Ces masques étaient en métal, et l'on s'en servait pour donner plus d'éclat et plus de force à la voix.

MASCHIO (mâle), *adj.* — Ce mot désigne en italien le caractère d'un travail remarquable par la hardiesse de son vol et une grande énergie de sentiments.

MASCHROKITA ou MASTRACHITA. — Ancien instrument hébraïque composé de roseaux de différente longueur, et que l'on jouait en y soufflant.

MASK (angl.). — Espèces de drames lyriques joints à des danses avec dialogue parlé sans récitatifs ; ils furent précurseurs de l'Opéra Anglais.

MASSE = MASSES, *s. f. pl.* — Masses, en musique, se dit de plusieurs parties considérées comme ne faisant qu'un

* *The Quarterly Musical Magazine and Review.*

seul tout. Les arpéges des violons et des violes, liés par les tenues des instruments à vent, forment de belles masses harmoniques. Un solo de hautbois plane et se dessine avec grâce sur les masses de l'orchestre.

MASSIMA = MAXIME, *s. f.* — Note dont on se servait autrefois et qui, dans certains cas, valait huit de nos mesures à quatre Temps (Voy. *Note*).

MASSIMO = MAXIME, *adj.* — Nom de tout intervalle plus grand que le majeur, pour ceux qui ne reçoivent pas le degré d'*augmenté*, et plus grand d'un demi-ton que l'augmenté pour ceux qui admettent ce degré.

La seconde augmentée étant comme *ut ré* ♯, la seconde *maxime* est comme *ut* ♭ *ré* ♯.

La tierce majeure étant comme *ut mi*, et n'admettant pas l'épithète d'*augmentée*, la tierce *maxime* est comme *ut mi* ♯. Ces intervalles ne sont point employés dans la musique.

MASTELLO, *s. m.* = CUVETTE, *s. f.* — (Voy. *Arpa*).

MASURKA, *s. f.* — Danse nationale polonaise, dont l'air est en mesure à 3|4. La basse en est toujours immobile sur la même note procédant par octaves, comme dans le *Murky*.

MATRACA (espagn.). — Enorme crécelle en usage en Espagne, et surtout au Mexique, pendant la semaine sainte, au lieu de cloches. C'est une roue de plusieurs palmes de diamètre, dons la circonférence est armée de marteaux de bois mobiles, de sorte qu'en tournant la roue, ces marteaux frappent quelques petits morceaux de bois plantés comme des dents dans la circonférence de la roue.

ME. — (Voy. *Solmisazione*).

MEDIA (moyenne). — Nom latin de la quatrième corde du tétracorde *meson* (Voy. l'art. *Greci antichi*).

MEDIANTE. — Troisième corde du ton, appelée anciennement *tertia modi*, ou *tertia toni*. Quelques théoriciens parlent encore d'une *sous-médiante*, et veulent dire la

tierce, en comptant au dessous de la note fondamentale, ou la sixième corde du ton.

MEDIUM, MEDIARUM EXTENTA. — Le premier est le nom latin du tétracorde *meson*, et le second celui de la troisième corde du même tétracorde (Voy. *Greci antichi*).

MEDIO (moyen). — Espèce de chant employé par les Grecs pour se procurer la tranquillité de l'esprit.

MEDIUM, *s. m.* — Portion moyenne de la voix également distante de ses deux extrémités, au grave et à l'aigu. Le haut de la voix est plus éclatant, mais il est quelquefois forcé; le bas est grave et majestueux, mais il est plus sourd. Un beau *medium*, auquel on suppose une certaine latitude, donne les sons les plus mélodieux et remplit plus agréablement l'oreille.

MELEKET ou KENET. — Nom d'une trompette militaire en usage en Egypte et dans l'Abyssinie, couverte de parchemin. Elle donne un seul son, mais très fort.

MELISMAS. — Groupe.

MELISMATA. — Passages longs, ou ce qu'on appelle en italien *gorgheggio*.

MELISMATICO = MÉLISMATIQUE, *adj.* — Espèce de chant où l'on exécute plusieurs notes sur une seule syllabe du texte, en opposition au chant *syllabique* qui a une syllabe pour chaque note, ainsi que cela se pratique dans le récitatif et dans le plain-chant.

MELISMI. — Courts passages.

MELODIA = MÉLODIE, *s. f.* — Ce mot pris dans sa plus grande acception, indique l'union successive des sons dans leur proportion rhythmique, différemment de l'harmonie qui en désigne l'union simultanée. On pourrait donc représenter la mélodie par..., et l'harmonie par ⋮ Le mot mélodie, pris dans un sens plus restreint, signifie cette succession de sons au moyen de laquelle le compositeur représente ses idées et exprime tel ou tel sentiment, et que, dans des compositions à plusieurs voix, on appelle mélodie principale ou voix princi-

pale. De tout cela il résulte que la mélodie constitue la partie essentielle de toute composition musicale, et que l'harmonie, quels que soient ses avantages et ses qualités, lui est toujours subordonnée.

La mélodie appartient tout entière à l'imagination; elle est le résultat d'une heureuse inspiration, mais elle n'exclut pas toujours le calcul. Nous en avons des exemples dans les canons, dans les fugues et dans plusieurs morceaux d'une conduite très régulière; il faut cependant avouer que les hommes de génie peuvent se passer de ce calcul qui leur est tellement naturel, qu'il est, pour ainsi dire, le compagnon de l'inspiration.

Avec de l'imagination et du goût, tout homme peut former des mélodies. Le laboureur, le pâtre, le gondolier chantent des airs qu'ils composent quelquefois à l'instant même. Dans ces mélodies irrégulières et peu variées, on rencontre souvent des traits de caractère, des tours originaux, des passages dont le charme frappe si vivement le musicien qu'il s'empresse de les recueillir. Les campagnes et les forêts, les montagnes et les eaux ont leur compositeur; les airs napolitains, vénitiens, provençaux, espagnols, écossais, tyroliens, helvétiens, russes, morlaques, ont presque tous été trouvés par de rustiques chanteurs. Il n'est cependant pas de pays auquel la mélodie soit aussi naturelle qu'en Italie. Favorisés par une langue qui est toute mélodie et par un beau climat qui influe puissamment sur l'organe de la voix, tous les Italiens chantent en général; il n'est donc pas étonnant qu'en musique ils apprécient la mélodie plus que tout autre chose.

Cette faculté de créer ne s'étend pourtant pas au-delà du cercle rétréci de la romance et du petit air. Celui qui compose d'instinct serait aussi embarrassé dans la conduite de ces mélodies et dans les diverses modulations qu'exige un cadre plus étendu, que s'il s'agissait de les ajuster sur une harmonie régulière; la modulation appartient déjà à l'art; l'harmonie est toute dans son domaine. L'oreille peut faire

deviner la première ; la seconde est un mystère impénétrable à celui qui n'est point initié à la science.

La mélodie est, à proprement parler, le discours musical. Chaque partie a sa mélodie, son chant ou son discours à part, qui concourt selon ses moyens à l'effet du discours principal, que l'on nomme le chant, qu'on place ordinairement au dessus des accompagnements. Il est pourtant des cas où ce chant non seulement passe tour à tour d'une voix ou d'un instrument à un autre, mais où il est placé au dessous des instruments, comme dans la voix de basse.

La mélodie concourt avec l'harmonie à tous les effets de la musique, et la réunion de ces deux puissances musicales forme l'objet de la composition.

Les successions mélodieuses des sons diffèrent : 1° par rapport à leur acuité ou gravité ; 2° par rapport au ton (V. les articles *Color de' Suoni* et *Temperamento*) ; 3° par rapport aux intervalles rapprochés ou étendus, ou procédant par degré conjoint ou par saut ; 4° par rapport à l'émission forte ou faible du son, et 5° par rapport au lié ou détaché des sons successifs, etc. La joie et l'allégresse s'expriment par des sons plutôt aigus que graves, tandis que la tristesse et l'affliction s'expriment au contraire par des sons plutôt graves qu'aigus : les premières aiment de préférence le mode majeur, les secondes le mode mineur ; les premières marchent par saut, les secondes par degré conjoint ; enfin la joie et l'allégresse s'expriment d'une voix forte et joyeuse, la tristesse et l'affliction d'une voix faible et plaintive, etc.

A l'article *Grammaire* nous avons indiqué les parties de la composition qui appartiennent à la mélodie.

MELODICA, *s. f.* — Instrument à clavier, dans la forme d'un clavecin, avec un jeu de flûte et une étendue qui arrivait dans les sons graves jusqu'au *sol*, clé de violon deuxième ligne. La melodica a été inventée dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, par Jean André Stein, d'Augsbourg.

MELODICON, *s. m.* — Instrument à clavier, inventé par le mécanicien Pierre Rieffelsen, à Copenhague. Le son était produit dans cet instrument par le frottement de pointes métalliques sur un cylindre d'acier.

Un autre instrument, entièrement composé de *diapasons* et inventé antérieurement par le même Rieffelsen, a servi d'origine au *melodicon*.

MÉLODION, *s. m.* — Instrument inventé par M. Diez en Allemagne. Le mélodion a la forme d'un petit piano, long de quatre pieds à peu près, et sur deux pieds de largeur et de profondeur ; ayant, comme un harmonica, des pédales qui servent à faire mouvoir une roue. On en tire des sons par le frottement de petits bâtons en métal, posés perpendiculairement et successivement comme au piano. Chaque son en a un muni d'un ressort; en enfonçant la touche, on fait vibrer le ressort qui touche au cylindre.

Cet instrument imite très bien la plupart des instruments à vent, tels que la flûte, la clarinette, le cor de basset, le basson, et on l'adopte comme l'harmonica, pour les morceaux de musique à expression tendre, parce qu'il fait sentir aussi les plus imperceptibles degrés du forté, du piano, du crescendo, du diminuendo, du staccato, etc.

MELODIOSO = MÉLODIEUX, *adj.* — Ce qui a de la mélodie. Ordinairement on dit cela des cantilènes douces et agréables, des voix sonores, etc. Quelquefois on donne cette épithète à ce qui est *harmonieux*, et *vice versâ* on donne cette dernière expression à ce qui est *mélodieux*. On fait également abus des deux mots mélodie et harmonie, et cet abus est ordinaire aux poètes.

MELODISTA = MÉLODISTE, *s.* des 2 *genres.* — Compositeur doué naturellement du talent d'inventer de belles mélodies, ou amateur passionné de mélodies.

Le plus fécond mélodiste ne fera jamais rien de bien sans l'harmonie. L'harmoniste, dépourvu de la faculté d'i-

maginer, ne mérite pas non plus, à proprement parler, le nom de compositeur; mais un seul moment d'inspiration, et un seul morceau écrit dans ce moment, où la suavité de sa mélodie est accompagnée d'une savante harmonie, le placera bientôt au rang des premiers maîtres de chant.

MELODRAMMA = MÉLODRAME, *s. m.* — Genre de spectacle où, à la déclamation simple soit en vers ou en prose, on a joint un accompagnement de musique instrumentale, qui contribue à renforcer l'expression des sentiments renfermés dans le drame. On l'appelle *monodrame*, s'il n'y a qu'un interlocuteur; *duodrame*, s'il y en a deux. On attribue à Rousseau l'invention du mélodrame moderne. Il est douteux que ce genre de musique puisse avoir un mérite esthétique; cependant il semble devoir produire de l'effet dans certaines situations.

MELOFARO = MÉLOPHARE, *s. m.* — Fanal à trois, quatre ou six petites fenêtres à grillages, auxquelles au lieu de verres on met des feuilles de papier où est écrit de la musique. Le mélophare est monté sur un grand pied comme un pupitre; la lumière étant renfermée au milieu et frappant l'œil à travers les feuilles de papier, procure la facilité à chaque exécutant de lire sa partie lorsqu'il fait noir. Les mélophares servent pour les sérénades : comme les morceaux que l'on y joue sont fort courts, chaque feuille en contient plusieurs de caractères différents, arrangés de manière à former un petit concert nocturne. On change la feuille de papier à chaque sérénade. Il est essentiel de choisir un papier fort et rayé avec de l'encre très noire. On écrit d'un seul côté, que l'on humecte ensuite avec de l'huile.

On veut que le *mélophare* ou fanal ait été inventé en Provence; il est certain qu'il y a été perfectionné par les amateurs de musique, et qu'en France on s'en sert beaucoup dans les belles nuits d'été.

MELOMANIA = MÉLOMANIE, *s. f.* — Manie, passion excessive pour la musique.

MELOMANIACO = MÉLOMANE, *s. m.* — Celui qui a cette passion pour la musique.

MELOPEA = MÉLOPÉE, *s. f.* — (V. l'art. *Greci antichi.*)

MELOPLASTO = MÉLOPLASTE *, *s. m.* — Tableau composé des cinq lignes de la portée avec quelques lignes additionnelles au dessus et au dessous. Ce tableau, sur lequel le professeur de musique promène une baguette terminée par une petite boule, sert à représenter, par une notation mobile, des chants qui sont chantés par les élèves au fur et à mesure que la baguette leur indique de nouveaux sons, ce qui les dispense d'apprendre à lire les signes ordinaires de la musique, de connaître les clés et tous les accessoires de la musique écrite. Cette méthode de méloplaste a été inventée vers 1817, par Pierre Galin, de Bordeaux.

MELOS. — Cantilène, chant doux.

MELOS ORGANICUM. — Sonate.

MENATZACH. — Nom hébraïque de celui qui dirigeait la musique.

MENESTRIERI = MÉNESTRELS. — Les premières nations chrétiennes de l'Europe avaient, en outre du chant sacré, une espèce de musique profane exécutée presque exclusivement par une classe spéciale d'hommes qui probablement tirent leur origine des anciens bardes, ou des comédiens latins, dont l'occupation était à peu près la même. Ceux qui composaient cet ordre de musiciens ou ménestrels, s'en allaient errants, n'ayant pas de lieu fixe, de cité en cité, de château en château, en troupe plus ou moins considérable, avec leurs femmes et leurs enfants, tâchant partout d'amuser les grands et les riches par des éloges, les femmes vaines par des flatteries, et la basse classe du peuple par des bouffonneries.

Cette espèce de tribu était répandue dans toute l'Europe.

* Fétis.

En Allemagne on les appelait *Spiellente* (joueurs); en Angleterre *Minestrels;* en France on leur donnait le nom de *trouvères*, *troubadours*, *romanciers*, *conteurs*, *chanteurs*, *jongleurs*, *ménestriers*, selon les diverses occupations qu'ils avaient embrassées. On parle seulement ici de ce qui a rapport à la musique.

Celui qui voulait dans ce temps-là être un habile ménestrel, devait être à même de faire le récit des événements en langue romane et latine, savoir et chanter par cœur une grande quantité de chansons appelées *Lais* et jouer de plusieurs instruments alors en usage. On distinguait les *chansons de geste* ou héroïques, les *romans d'aventures*, où l'on chantait les faits mémorables des chevaliers errants; les plus en usage étaient cependant les *lais*, ou chansons sur des sujets gais, tristes, héroïques ou pieux, toujours accompagnés de la harpe.

Les *Rotruenges* étaient une espèce de chansons que l'on chantait en ronde et s'accompagnant de la *rote*. Les *servantois* ou *sirventes*, étaient des chansons historiques, et les pastourelles roulaient sur des sujets champêtres.

Les ménestrels avaient, outre la harpe, une grande quantité d'autres instruments dont on se servait dans les grandes occasions, et quand ils étaient appelés à la cour chez les grands ou chez les riches. Ces instruments, tels que la *vielle*, la *muse*, la *chiphonie*, la *gigue*, l'*armonie*, le *salteire* et la *rote*, se trouvent mentionnés dans les vers suivants:

> Ge (je) sai juglere (jouer) de viéle;
> Si sai de muse et de frestele,
> Et de harpe et de chiphonie,
> De la gigue, de l'armonie,
> Et el (du) salteire, et en la rote.

Plusieurs de ces noms, comme *gigue*, *armonie*, ne semblent pas désigner des instruments de musique. La *gigue* est, d'après les plus anciens vocabulaires français, une danse exécutée sur la corde; l'*armonie* semble aussi indiquer tout

autre chose qu'un instrument (Voy. Hawkins, *Hist. of Mus.*, vol. II, pag. 284). Quelques uns croient que la gigue est une espèce de flûte. Le dictionnaire italien de la Crusca le dépeint comme un instrument à cordes. Il y a des auteurs qui donnent au mot *viéle* la signification de notre violon moderne, ce qui n'est pas très vraisemblable, car en France l'instrument secondaire qui porte ce nom, se joue par le moyen de touches et d'une roue en guise d'archet.

Le mot *rote* ou *rocta*, *rotta* paraît avoir parmi tous les autres une plus ample signification. Tantôt on donna ce nom au *psaltérion*, tantôt à un instrument à clochettes, tantôt à un canon (Voy. l'article *Armonia*). Enfin on l'employait aussi comme diminutif pour désigner une espèce de chant en l'honneur de la naissance que l'on appelait encore au commencement du XVIIe siècle *rotulæ*.

La *muse* est le même instrument que les paysans nomment *cornemuse* ou *musette*. On croit que le mot *frestele*, ou *fretel* ou *frétiau*, est la flûte pastorale formée de sept roseaux. On ne sait pas d'une manière certaine ce que c'était que la *chiphonie*, *cyffonie*, *symphonie*, etc. Les anciens entendent par le mot symphonie une espèce de tambour, quelquefois la lyre, le sistre, la trompette. Les instruments dont nous venons de parler, employés par les ménestrels, sont en petit nombre en comparaison de ceux dont les anciens écrivains et les poètes du moyen-âge parlent dans leurs ouvrages. Ducange cite encore ceux qui suivent, d'après un ancien poète français appelé Molinet :

Tubes, tabours, tympans et trompettes,
Lucs et orguettes, harpes, psaltérions,
Bedons, clarons, cloquettes et sonnettes,
Cors et musettes, symphonies doucettes,
Chansonnettes et manicordes, etc.

Mais c'est dans un poème du moyen-âge que l'on trouve la nomenclature la plus considérable d'instruments de musique.

On le conserve à la Bibliothèque royale de Paris parmi les manuscrits, n° 7221, fol. 75 ; il renferme la description d'un concert complet. Cette description imprimée dans *les poésies du Roy de Navarre*, t. I, p. 229, est dans l'ordre qui suit :

Car je vis tout en un cerne
Viole, rubèbe, guiterne,
L'enmorache, le micamon,
Citole et psaltérion,
Harpes, tabours, trompes, nacaires,
Orgues, cornes plus de dix paires,
Cornemuse, flajos et chevrettes,
Douceines, simbales, clochettes,
Tymbre, la flauste brehaigne,
Et le grant cornet d'Allemaigne,
Flajos de saus, fistule, pipe,
Muse d'Aussay, trompe petite,
Buisines, èles, monocorde,
Où il n'y a qu'une seule corde,
Et muse de blet tout ensemble;
Et certainement il me samble
Qu'oncques mais tèle mélodie
Ne feust oncques veue ne oye;
Car chascun d'eus (des musiciens), selon l'accort
De son instrument sans descort,
Viole, guiterne, citole,
Harpe, trompe, corne, flajole,
Pipe, souffle, muse, naquaire,
Taboure, et quanque on puet faire
De dois, de penne et de l'archet,
Ois et vis en ce porchet.

En supposant que les mélodies de ce temps ne fussent qu'un plain-chant grégorien, sans harmonie aucune, quel concert devaient former tous ces instruments?

Au reste, les ménestrels furent méprisés partout, soit à cause de leur vie errante, soit parce qu'ils se réunissaient souvent à des charlatans de toute espèce, dont les talents, loin d'être nobles, n'étaient même bons à rien d'utile. En Allemagne, l'église les excommunia et les lois les déclarèrent

illégitimes et infâmes; leurs enfants ne pouvaient apprendre aucun métier, étant regardés comme des bâtards. Dans les autres pays de l'Europe, surtout en France, ils eurent pendant long-temps le même sort. Les hommes les accueillirent partout, mais toujours ils furent persécutés par les lois et traités comme les gens les plus méprisables; tel fut leur sort tant qu'ils menèrent une vie de désordres et qu'ils avilirent la noblesse de leur art en l'associant à d'infâmes métiers : cependant les progrès de la musique allant toujours croissant, le goût étant devenu plus délicat, on chercha des plaisirs qui le satisfissent; aussi s'opéra-t-il peu à peu une grande réforme. Les ménestrels, voyant que cette vie errante était un obstacle au perfectionnement de leur art, prirent des demeures fixes, se ménagèrent les loisirs de perfectionner leur talent. Ils ne tardèrent pas à s'apercevoir, en devenant plus habiles, combien il était absurde de profaner la musique en la mêlant à des plaisanteries et aux bouffonneries des charlatans; la persuasion de l'incompatibilité de choses si hétérogènes produisit une scission complète. Les ménestrels firent place à des artistes jouant de toutes sortes d'instruments, qui, ayant adopté un genre de vie commun, furent employés soit pour la musique d'église, soit dans les fêtes publiques et les danses. Les charlatans furent remplacés aussi par des poètes qui n'atteignirent pas tout de suite la perfection, mais ouvrirent la voie à une poésie vraie et parfaite. Voilà de quelle manière ces deux arts sublimes ont été tirés de la fange où ils croupissaient, et se sont élevés à un haut point de perfection; grâce au génie des hommes, entre les mains desquels ils tombèrent, ils ne servirent plus de passe-temps à la multitude seulement, mais on les destina à procurer les plus agréables jouissances de l'esprit et du cœur. De là se sont formées les classes de vrais poètes, c'est-à-dire les tribus ou compagnies de musiciens, de poètes érotiques, chevaleresques, etc., etc. Ces corps de musiciens commencèrent à

être sous la protection des magistrats aux XIIIe et XIVe siècles.

La première de ces confréries a été fondée en France en 1330 sous le nom de *Confrérie de saint Julien des ménestriers*. Les membres qui la composaient s'appelaient *Compagnons jongleurs, ménestreux*, ou *ménestriers*, et même *ménestrels*. Cette réunion fut sanctionnée par les magistrats le 23 novembre 1331. La société se choisit non seulement un saint pour protecteur dans saint Genêt (romain, joueur de gobelets, converti au christianisme et mort martyr en 303), mais encore un chef ayant le titre de *roi des ménestriers*, parce qu'alors toutes les congrégations de ce genre avaient un chef ayant le titre de roi. Cette confrérie habitait une seule rue, dite *rue de Saint-Julien des ménestriers*; c'était là qu'on s'adressait pour se procurer ceux qu'on voulait employer dans les noces et dans les assemblées de plaisir.

La nouvelle société commença d'abord par s'abandonner à une vie dissolue, mais après plusieurs sévères ordonnances, il y eut scission entre les membres de la confrérie : les uns reprirent leur ancienne manière de vivre et se firent danseurs; d'autres se remirent de nouveau sous la protection des autorités, et prirent le titre de *ménestrels, joueurs d'instruments, tant haut que bas*.

Le roi Charles VI confirma ce titre dans une lettre-patente du 14 avril 1401, qui commence ainsi :

« Charles, par la grâce de Dieu, roi de France, savoir faisons à tous présents et à venir. Nous avons reçu l'humble supplication du roi des ménestrels et des autres ménestrels, joueurs d'instruments, tant haut comme bas, contenant, comme dès l'an 1397, pour leur science de *ménestrandie* faire et entretenir selon certaines ordonnances, par eux autrefois faites, et tous ménestrels, tant joueurs de hauts instruments comme bas, seront tenus d'aller par devant ledit roi des ménestrels, pour faire serment d'accomplir toutes les choses ci-après déclarées, etc., etc. »

Les ordres qui suivent se rapportent aux noces et autres occasions où les ménestrels pouvaient jouer.

On ignore le sort ultérieur de cette confrérie après cette patente; il est certain qu'elle eut une longue série de rois, parmi lesquels on cite deux Guillaume, un Dumanoir, un Constantin, et enfin Jean-Pierre Guignon.*

Le dernier roi de cette société s'appela *roi des violons*, et on trouve ce nom gravé sur des médailles. Il voulait soumettre à son empire, non seulement les musiciens de toute espèce, mais même les maîtres de danse; ayant eu à ce sujet un procès sérieux qu'il perdit, le vrai monarque revendiqua ses droits et abolit tout à fait cette dignité musicale en 1773. Les actes de ce procès singulier furent imprimés d'après les ordres exprès du roi, en 1774, sous le titre de: *Recueil d'édits, arrêts du conseil du roi, lettres patentes, mémoires et arrêts du parlement, en faveur des musiciens du royaume.* 227 pages in-8°.

Une institution musicale tout-à-fait semblable à la précédente existait aussi en Allemagne. On ne sait pas précisément l'époque à laquelle elle a commencé; mais il paraît que la suprême dignité musicale, à Vienne, appelée *Ober-Spiel, Grafen-Amat*, sous la juridiction de laquelle se trouvaient les *mimes*, les *histrions* et tous les musiciens de l'Autriche, existait déjà au XIVe siècle, tandis qu'à la fin du même siècle plusieurs états, dans les autres contrées de l'Allemagne,

* Ducange parle aussi d'un ancien document de 1338, où on lit: *Je, Robert Caveron, roi des Ménestrels du royaume de France*, et de deux autres documents de 1357 et 1362, dans lesquels ils est fait mention de *Copin du Brequin*, comme roi des Ménestrels du royaume de France. Ces rois reçurent des couronnes d'argent, ainsi que cela résulte du cahier des dépenses faites à l'occasion de la délivrance du roi Jean II, en 1367, fait prisonnier en 1356 à Poitiers. On lit entre autres choses : *pour une couronne d'argent qu'il donna le jour de la Tiphanie au roi des Ménestrels.*

furent inféodés par les empereurs avec l'honneur de la même juridiction. Ces états avaient aussi un vicaire, ou lieutenant portant le titre de roi, qui était chargé de veiller sur la société et faire les rapports nécessaires aux autorités supérieures. Pour abréger, nous omettons de mentionner les statuts de ce règne et les cérémonies qu'on y pratiquait; il suffira de savoir que cette dignité ou charge fut abolie à Vienne le 30 octobre 1782 (V. *Nicolai's Reisen B. III*. 298).

MENEUM. — Livre des chrétiens grecs, divisé en douze parties pour les douze mois de l'année, où sont renfermés les hymnes et prières qu'on doit réciter en chœur.

MENO (moins). — Ce mot, ajouté à d'autres, indique une diminution de la force ou du mouvement indiqué, par exemple, *meno forte*, *meno presto*, *moins fort*, *moins vite*, etc., etc.

MENSOLA = CONSOLE, *s. f.* — (Voy. *Arpa*).

MERULA. — Ancien registre d'orgue qu'on appelait quelquefois en France *rossignol*. Il consistait en une boîte d'étain remplie d'eau, avec deux ou trois tuyaux dans lesquels l'eau était agitée par le vent; ce registre imitait le gazouillement des oiseaux. Il est maintenant hors d'usage.

MESCAL. — Instrument turc, composé de plusieurs tuyaux.

MESE. — Son du médium de l'ancien système grec.

MESOCHOROS. — Celui qui se tient au milieu des chœurs, ou le directeur des chœurs.

MESODUS ACUTIOR. — Contralto.

MESODUS GRAVIOR. — Ténor.

MESOIDE, *s. f.* — Partie de la Mélopée ancienne des Grecs (Voy. *Greci antichi*).

MESON. — Second tétracorde des Grecs (Voy. *Greci antichi*).

MESONYCTIKON. — Chant nocturne de l'église grecque.

MESOPYCNI, *adj.* — (Voy. *Soni mobiles*).

MESSA = MESSE, *s. f.* — Composition musicale en

plusieurs morceaux détachés, que l'on exécute dans les églises catholiques pendant le saint sacrifice de la messe, appelée alors grand'messe.

Les morceaux que l'on y chante sont ou en plain-chant, quelquefois alternés avec l'orgue, ou sur des cantilènes inventés exprès, que l'on fait exécuter à plusieurs voix à l'unisson par des choristes d'églises, ou sont exécutés par des voix seules avec accompagnement d'orgue ou de quelqu'autre instrument qui joue la partie de basse, tel que le violon, le violoncelle, le trombone; et on appelle alors ces messes, *messes a capella;* quand on les fait chanter par des voix seules accompagnées d'instruments à vent, on les appelle *messes à contrepoint.* (acontrappunto); quand elles sont avec accompagnement de violon ou d'autres instruments, on les appelle *messes à orchestre,* ou *concertantes.* D'après le nombre de morceaux de musique, on leur donne le nom de *petites messes* (brevi), ou de *messes solennelles.* En Italie on ne chante habituellement à ces messes que le *Kyrie Eleison*, le *Gloria* et le *Credo;* mais dans les cathédrales, où il n'y a pas d'autre instrument que l'orgue, ou à la cour, on chante aussi les autres parties comme en Allemagne et en France, c'est-à-dire qu'en outre des morceaux qui ont été indiqués, on chante le *Graduel,* l'*Offertoire,* le *Sanctus,* le *Benedictus,* l'*Agnus Dei.*

Il y a aussi des messes pour les morts, qui se composent des morceaux suivants : *Requiem, Dies iræ, Domine, Sanctus, Agnus Dei, Lux eterna.* Dans le rite ambroisien on chante les morceaux ci-après : le *Requiem* avec le *Te decet,* l'antienne *Qui suscitasti,* le *Domine exaudi,* le *Requiem sanctam, Domine Jesu,* le *Sanctus* avec le *Benedictus,* l'*Agnus Dei* avec l'*Ego sum.*

Les paroles de la messe sont fort belles et très favorables au langage varié de la musique; elles présentent tous les caractères nobles et fournissent des contrastes dont un compositeur habile sait tirer parti. Le *Kyrie* est une prière affectueuse; le

Gloria s'ouvre par un début éclatant ; le *Credo,* majestueux d'abord, passe de l'expression d'un sentiment tendre à celle de la plus profonde tristesse. Les effets bruyants du *Resurrexit* contrastent avec l'abattement de la douleur ; la trombe du jugement fait entendre ensuite ses accents terribles et solennels, et le discours musical a pour péroraison un finale brillant et rapide dans l'*Et vitam,* qui est ordinairement traité en fugue. Le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* sont deux prières: l'une a le caractère imposant et pompeux, l'autre est d'une expression pleine de suavité et de tendresse.

La *messe des morts* n'offre pas moins de ressources au musicien; mais sa couleur est trop uniforme, à cause des paroles qui en sont tristes d'un bout à l'autre.

Une messe est sans contredit l'œuvre le plus important et le plus difficile de la composition, un œuvre que le simple mélodiste ne saurait aborder sans s'exposer à devenir la risée des connaisseurs.

MESSA DI VOCE = MISE DE VOIX. — C'est un des plus beaux agréments du chant et de la voix; elle consiste à entonner très doucement une note de longue valeur ou d'une cadenza, en augmentant le son par gradation du piano au fort, et en diminuant du fort au piano, avec la même gradation.

MESSALE = MISSEL, *s. m.* — Abrégé des chants introduits par saint Grégoire à l'usage du culte catholique.

METABOLAE. — Changement de ton ou de genre, ou de rhythme.

METALO = MÉTAL, *s. m.* — Les tuyaux d'orgue se font ordinairement en bois, en étain, ou bien d'un mélange de plomb et d'étain; on appelle ce mélange *métal* (Voy. l'article *Organo*).

METALLO DI VOCE = TIMBRE DE VOIX. — Qualité d'une voix sonore. On dit : c'est un *beau timbre* (bel metallo) de voix, en parlant d'une voix claire, pure, sonore, argentine.

METHSILOTH. — (Voy. *Cembalo a Campane.*)

METODO, *s. m.* = METHODE, *s. f.* — Manière d'exécuter, style d'exécution. La méthode peut être *personnelle*, c'est-à-dire plutôt adaptée à la capacité de la voix, à la manière de déclamer, de chanter, de jouer, qu'à la composition; c'est une chose à laquelle les compositeurs italiens font bien attention, car ils composent assez ordinairement pour celui qui doit exécuter leur musique la première fois. Il est étonnant, d'après cela, que les autres peuples y trouvent tant d'originalité et d'imagination, tandis que les compositeurs des autres pays sont bien moins gênés et moins esclaves de ces convenances, etc. On peut appeler encore *méthode* (*originale*) *de chant* ou d'*exécution*, la manière de chanter ou d'exécuter toute nouvelle dans l'expression et les broderies, trouvée par un chanteur ou un instrumentiste. Une *méthode populaire* est celle qui se rapproche le plus des usages du peuple, et s'adapte le mieux à son intelligence.

Le mot *méthode* indique encore l'attention à suivre exactement un plan philosophique et logique dans l'enseignement de la musique à la jeunesse. Les *méthodes modernes* sont bien différentes des *anciennes*; celles des *maîtres vulgaires* à gages, de celles des *vrais maîtres* de l'art; les méthodes *particulières*, des méthodes *publiques*.

On appelle enfin *méthode* un recueil de préceptes et d'exemples pour l'enseignement de la composition, de l'accompagnement, du chant et de l'exécution d'un instrument, au moyen desquels l'élève, grâces aux leçons du maître et à son application, parvient à acquérir les connaissances nécessaires à chaque branche de la science musicale.

METRO = MÈTRE, *s. m.* — Règle en vertu de laquelle la variété distributive des sons est soumise à une marche régulière. La variété des rapports occasionne, dans toutes les espèces de mesures, l'emploi de valeurs diverses qui impriment chacune au mouvement un caractère différent, comme

on peut le voir dans la fig. 97, *a, b, c, d.* Le retour des mêmes valeurs dans chaque mesure, et la division de la valeur des notes en notes d'une moindre valeur, basés toujours sur la variété des rapports, c'est ce que l'on nomme mètre.

Le mot *mètre* est emprunté aux poètes qui s'en servent pour désigner les pieds qui déterminent l'allure et l'étendue de chaque vers. Ces pieds, qui sont pour ainsi dire les membres rhythmiques du vers, consistent en une succession déterminée de plusieurs syllabes longues ou brèves ; ainsi donc le pied du vers correspond assez bien à la mesure musicale, et c'est pour cela que l'on donne souvent le nom de pied musical à la mesure.

Les pieds poétiques ont été distribués en plusieurs classes, dont les noms sont employés dans le langage musical pour indiquer des pieds analogues. Tels sont :

1° Le *trochée*, qui consiste en une note longue et une brève, comme dans le passage *a* de la fig. 97.

2° L'*iambe*, ou succession de deux notes, dont l'une brève, l'autre longue. Fig. 97, *d.*

3° Le *spondée*, série de deux notes longues, chacune desquelles remplit une mesure. Fig. 98, *a.*

4° Le *pyrrique*, succession de deux notes brèves qui commencent en levant. Fig. 98, *b.*

5° Le *dactyle*, série composée d'une longue et de deux brèves, fig. 98, *c.*

6° L'*anapeste*, succession de deux brèves et une longue, fig. 98, *d.*

7° Le *tribraque*, succession de trois brèves. Fig. 98, *e.*

8° Le *molosse*, succession de trois longues, chacune desquelles remplit une mesure. Fig. 98, *f.*

9° L'*amphibraque*, succession d'une longue, d'une brève et d'une longue. Fig. 98, *g.*

10° Le *bacche*, série consistant en une brève et deux longues. Fig. 98, *h.*

11° *L'antibacche*, série composée de deux longues et une brève. Fig. 98, *i*.

12° *L'amphimacre*, série formée d'une longue, d'une brève et d'une longue. Fig. 98, *k*; etc.

METRONOMO = MÉTRONOME, *s. m.* (du grec μέτρος, mesure, νομος, lois ou chanson). Espèce de pendule qui, par la lenteur ou la vitesse de ses oscillations, marque les temps de la mesure.

Dès 1698, Loulié, dans son ouvrage intitulé : *Éléments ou principes de musique*, avait décrit une machine qu'il nomma *chronomètre*. Sauveur, dans ses *Principes d'acoustique*, parle d'un instrument analogue proposé depuis par Affilard. De semblables instruments ont été ensuite inventés par Pelletier, Harrisson, Duclos, Breguet, Renaudin, Davaux, Lefèvre, Despréaux, Burja, Weiske, Stockel, Neukomm, Winkel, et plusieurs autres après Maelzel qui, s'il n'est pas l'inventeur de cet instrument, l'a beaucoup perfectionné, et jouit même des honneurs de l'invention,* puisque tous les *signes métronomiques* dont sont marqués les morceaux de musique, portent son nom. Le métronome a la forme d'un petit obélisque ou d'une pyramide ; construit avec élégance, il peut servir à orner comme meuble de luxe un appartement. La partie supérieure de la pyramide forme une sorte de couvercle qui se lève ou se baisse au moyen d'une charnière. Lorsqu'ayant préalablement ôté le couvercle, on enlève la partie mobile qui couvre le devant de l'obélisque, le balancier d'acier derrière lequel se trouve placée l'échelle de numération, prend une position perpendiculaire par l'impulsion d'un ressort caché dans la base de l'instrument. Sous le couvercle de la partie supérieure

* Dans la *Gazette Musicale de Leipsick*, 1818, n. 25, Winkel déclare qu'il est l'inventeur du métronome moderne. Le correspondant de ce recueil dit que Maelzel n'a construit cet instrument qu'après son passage par Amsterdam, et après l'avoir vu dans la maison de Winkel.

se trouve une petite clé dont on se sert pour monter le mécanisme qui met le balancier en mouvement. Au moyen d'un anneau attaché à l'extrémité de la pyramide, on peut arrêter le balancier. Celui-ci est formé par une baguette d'acier qui traverse un petit poids que l'on peut faire glisser à volonté de l'une à l'autre extrémité de la baguette à laquelle il imprime un mouvement d'oscillations plus ou moins fréquentes, selon qu'on le rapproche ou qu'on l'éloigne de la base de l'instrument. Les numéros 50 et 160 de l'échelle indiquent les degrés extrêmes, l'un de lenteur, l'autre de vitesse, que puissent atteindre les oscillations du balancier. Ces degrés, ainsi que ceux indiqués par les numéros intermédiaires, sont calculés de manière à ce que le poids étant (par exemple) placé au numéro 50, cinquante battements auront lieu pendant la durée d'une minute; si on le met au numéro 100, cent coups se feront entendre pendant le même espace de temps, etc. Ainsi, si les battements du numéro 50 indiquent des blanches, ceux du numéro 100 indiqueront des noires; si les premiers marquent des croches, les seconds marqueront des doubles croches. Il n'est point de règle qui oblige le compositeur à se servir d'un signe plutôt que d'un autre pour indiquer le mouvement d'un morceau de musique; toutefois on peut établir qu'il est convenable d'indiquer les *adagio* par des croches, les *andante* par des noires, les *allegro* par des blanches, les *presto* par des rondes. Je suppose qu'un compositeur veuille indiquer un mouvement d'allegro par le moyen du métronome, il placera le poids sur le numéro 80, puis il jouera quelques mesures afin de s'assurer que les coups frappent juste avec les blanches; si les battements se succèdent trop lentement, il fera glisser le poids en le dirigeant vers l'extrémité inférieure, et le fixera par exemple au n° 84; alors si les coups frappent en même temps que les blanches se font entendre, il joindra à ce numéro la figure appelée blanche (V. fig. 99, *a.*)

Si c'est un adagio qu'il veut indiquer, il remettra le poids sur le numéro 80 ; les battements marqueront alors des croches ; s'il trouve que les coups se suivent avec trop de rapidité, il portera le poids plus haut, au numéro 60, par exemple, et si les battements correspondent exactement aux croches de son morceau, ce numéro 60, joint à une croche, en indiquera le Temps. Il en est ainsi pour tous les autres mouvements.

J. Weber, jugeant que le métronome de Maelzel a, entre autres inconvénients, celui de coûter cher, propose une sorte de métronome qui n'occasionnerait aucun frais. Il consisterait en un simple balancier ou petit poids (par exemple une balle de plomb) suspendu par un fil plus ou moins long, suivant l'indication marquée sur la musique, et que l'on tiendrait simplement avec la main.

Mais ce moyen, au lieu de diminuer le nombre des inconvénients, ne ferait que l'augmenter ; car, outre la difficulté de faire connaître exactement les mesures linéaires usitées dans un pays, peut-être entièrement inconnues dans un autre, il faudrait encore résoudre celle d'indiquer au juste le diamètre et le poids que le fil et la balle de plomb devraient avoir. Il y a quelque temps, M. Neath, un des directeurs de la société philharmonique de Londres, voulut introduire dans cette capitale l'usage d'un métronome semblable ; mais les Anglais y firent peu d'attention et continuèrent à jouer chacun selon son sentiment particulier. Et en effet il me semble que la loi métronomique, établie depuis quelque temps, ne peut exister sans exceptions relatives, non seulement au pays, mais encore au local où la musique est exécutée. Certains *adagios* des symphonies de Haydn et de Mozart sembleraient traînants en Italie, si on les y exécutait du même mouvement dont on les joue en Allemagne, et *vice versâ*, les prestos se prennent plus vifs en Allemagne qu'en Italie. Un théâtre plus ou moins vaste, ainsi que plusieurs autres causes qui peuvent être ignorées du compositeur, quand il n'a pas encore entendu l'effet to-

tal de son œuvre, influent sur la lenteur ou la rapidité des mouvements. Par exemple, il ne serait pas surprenant qu'un auteur ayant écrit à Naples et envoyant à Milan sa partition marquée d'après le métronome de Maelzel, pour être exécutée dans le grand théâtre, se trouvât avoir commis de graves erreurs dans l'indication des mouvements de certains morceaux. On doit aussi remarquer que tout mouvement, quoique déterminé par le compositeur, est susceptible de nuances qui ne peuvent être indiquées par le métronome, mais qu'une oreille exercée sait reconnaître. Dans ce cas, le sentiment se charge de trouver le mouvement convenable qu'aucun signe ne saurait marquer. Un chanteur, vraiment dramatique, hâte ou ralentit son chant selon l'impulsion des sentiments dont il est affecté, sans blesser les lois du rhythme. L'artiste oublie parfois le métronome, et l'orchestre, transporté du même enthousiasme, se laisse entraîner par son chant, et suit l'inspiration du chanteur, avec lequel il s'identifie, par un merveilleux accord de sentiments.

METTER-DENTRO = INTERCALER, *v. a.* — Se dit d'un air ou tout autre morceau de musique pris dans une partition que l'on place dans une autre.

MEZILOTHAIM — Mot hébreu signifiant certaines clochettes dont étaient garnies les timballes des anciens.

MEZZA BATTUTA = DEMI-MESURE. — (Voy. *Pausa*).

MEZZO FORTE = DEMI-JEU (demi-fort), abrev. *m. f.* — Tient le milieu entre le *piano* et le *forté*.

MEZZO QUARTO, (demi-quart), Voy. *Pausa*.

MEZZO SOPRANO (Voyez les art. *Chiavo* et *Soprano*).

MEZZO TUONO (demi-ton) (Voy. l'art. *Semituono*).

MEXIQUE (musique chez les habitants du)* — On trouve à Mexico deux théâtres sur lesquels sont représentés des opéras. On y joue la plus grande partie des opéras de Mozart, de

* Ajouté par le Traducteur.

Chérubini, Spontini, Rossini et quelques petits opéras français; mais l'exécution en général en est très médiocre. Les ballets, presque toujours dirigés par des Européens, sont préférables aux opéras.

Quoique dans ce pays l'on attache une grande importance aux fêtes religieuses, la musique d'église ne se trouve pas cependant dans un état florissant. Chaque église est à la vérité pourvue d'un orgue; on rencontre même quelquefois un bon organiste, mais on n'entend pas à Mexico de messes à grand orchestre et chœur, d'oratorios, de *Requiem*, etc. La musique la plus complète des églises les plus riches, se compose d'une douzaine d'instruments et d'un petit chœur de voix d'hommes qui chante les répons à l'ancien style. Les fidèles ne prennent jamais part au chant. La musique des vêpres est également au dessous de celle qu'on entend dans de très petites villes d'Europe.

Parmi les institutions musicales de cette capitale, on cite l'*Institut philharmonique*. Là se rassemble toutes les semaines une société nombreuse pour exécuter les compositions des grands maîtres; et quoique l'entrée ne soit pas publique, on obtient facilement une carte d'admission. On y entend des quatuors, quintettes et d'autres bons morceaux.

La musique militaire est généralement bonne. Les concerts sont rares et peu fréquentés.

La musique est mieux cultivée dans l'intérieur de quelques familles espagnoles et créoles que dans les établissements publics. Les membres de la famille apprennent différents instruments et forment ensuite de petits concerts.

L'instrument favori des Mexicains est la guitare; son usage est généralement répandu dans toutes les parties du pays. L'on fait à Mexico, Guadalaxara et autres grandes villes de très bonnes guitares d'un son pur et puissant. La guitare mexicaine est plus complète que la nôtre; elle a quatorze ou seize cordes (c'est-à-dire sept ou huit, car les cordes sont

redoublées), et le *mi* grave est encore précédé d'un *ré* et d'un *si*.

Le *bandola* et le *bandalon* sont aussi d'un usage général. Ce dernier instrument ressemble au luth; le corps en est rond par la partie inférieure et plat par la supérieure; le manche, semblable à celui de la guitare, est pourvu de dix cordes métalliques. On le joue avec une pointe flexible de corne ou d'écaille; le son a quelque affinité avec celui du clavecin. On rencontre aussi, mais rarement, le *psaltérion* (psalterium). Cet instrument se compose d'une espèce de corps, de quatre pouces, en forme de trapége, sur lequel sont tendues trois octaves de cordes métalliques, qu'on met en vibration avec les doigts ou avec des baguettes.

La harpe est plus répandue, particulièrement dans le Jalapa, où on la trouve presque dans toutes les maisons.

Le chant est très négligé; on rencontre quelquefois une voix flexible, mais pas d'expression, d'accent, ni de pathétique; aussi les petits airs pour la danse sont-ils ceux qu'on chante le mieux.

La musique des grands maîtres européens est connue dans la haute société, la musique allemande particulièrement. Les habitants du pays connaissent à peine le nom d'un compositeur espagnol. Dans les villages et dans les montagnes on retrouve les ouvrages de Haydn, Mozart, Beethoven et de Bach. Haydn est révéré comme le plus grand des musiciens; on ne le nomme que *el divino Haydn*.

La musique italienne d'église est presque la seule connue dans le Mexique. La musique française est très peu cultivée; on n'en connaît que quelques morceaux d'opéras.

Les chants populaires espagnols sont fort répandus; mais les anciennes romances de chevalerie sont inconnues.

Les danses, les pantomimes, qui expriment l'amour ou la jalousie, les *boleros*, *jarares*, etc., sont généralement cultivés. Les valses et les contredanses ne sont en usage que

dans la haute société; le peuple reste fidèle à ses *fandangos*. La salle de bal est bientôt préparée; une petite place à l'ombre de quelques arbres fait l'affaire; une guitare se fait entendre et les pieds sont en mouvement. Les *boleros* sont dansés par deux, quatre et quelquefois trois personnes. Quand les femmes manquent, les hommes dansent entre eux et réciproquement.

La musique de ces danses se compose de deux parties distinctes; l'une est jouée, l'autre chantée. La partie instrumentale est d'une mesure vive; la partie vocale est d'un mouvement plus lent et accompagné de gestes. La guitare et le bandalon sont les instruments les plus généralement employés à cet usage. Les chants sont ordinairement fort jolis, mais quelquefois obscènes, ainsi que les danses. Les mélodies sont d'un genre tout particulier et difficiles à retenir. On ne connait dans ce pays ni romances, ni ballades, mais des chants passionnés d'amour et de jalousie.

MI. — Troisième ton de l'échelle diatonique de *do*.

MI FA EST DIABOLUS IN MUSICA. — Pour comprendre ce proverbe des anciens, lisez l'article *Relazione non armonica*.

MI LA. — Indique le changement de ces deux syllabes sur le ton *mi* ou *la* (Voy. *Solmisazione.*)

MINAGHEGHIM. — (Voy. *Maanim*).

MINIMA = MINIME, *s. f.* — (Voy. *Bianca*).

MINIMO = MINIME, *adj.* — On appelle intervalle *minime* celui qui est moindre que l'intervalle *mineur*, ou *diminué* pour ceux qui sont susceptibles d'admettre ce degré. La tierce diminuée est plus petite d'un demi-ton que la tierce mineure; comme par exemple, *do* ♯ *mi* ♭: la minime serait *do* ♯ ♯ et *mi* ♭. L'intervalle minime n'est pas admis dans la musique.

MINORE = MINEUR, *adj.* — (Voy. *Maggiore*).

MINUETTO = MENUET, *s. m.* — La noblesse, la grâce,

l'enjouement unis à un maintien grave et sérieux, constituent le caractère de cette danse, par laquelle on ouvrait autrefois tous les bals de société. Les airs des menuets sont en mesure à 3/4 de mouvement modéré et ont deux reprises composées de huit mesures chacune.

Pour introduire quelque variété dans cette musique, on y joignit une autre mélodie de même rhythme, que l'on exécutait alternativement avec la première. Ce second menuet était appelé trio, parce qu'on le jouait ordinairement à trois parties, au lieu que le menuet principal était exécuté par tout l'orchestre selon quelques uns, selon d'autres à deux parties, savoir : par les premiers et seconds violons à l'unisson, accompagnés par des basses.

Le menuet n'est plus en usage dans les danses théâtrales, à moins que ce ne soit dans quelque situation comique, comme simple parodie. Quelques uns prétendent que Lulli est l'inventeur du menuet, et que Louis XIV fut celui qui le dansa le premier, en 1660, à Versailles.

On a aussi donné le nom de menuet à une espèce de petit air d'opéra, qui, par sa mesure à 3/4 et son caractère, ressemblait à la danse ainsi appelée, et dont l'usage fut pendant quelque temps aussi répandu et aussi fréquent que celui de la polonaise et du rondeau.

Les compositeurs de l'ancienne école intercalèrent des airs de gavottes, menuets, allemandes, gigues, dans leurs sonates, duos et autres morceaux d'instruments. Cet usage n'a été conservé que pour le menuet. Les premiers qui furent introduits dans des sonates ou des symphonies avaient exactement le mouvement et la forme du menuet, destiné à mesurer la danse, comme le prouvent les œuvres de Boccherini; les Allemands ont donné à cette sorte de composition la rapidité et la vigueur qui la caractérisent actuellement. Sa mesure est toujours à 3/4, mais le mouvement en est si vif, qu'on ne peut battre que le premier Temps. Ces menuets de

symphonies ou de quartuors, etc., sont ordinairement des morceaux d'école dont le caractère a quelque chose de fantastique; les effets singuliers, quelquefois même bizarres produits par l'étrangeté des contretemps et des dissonances, employés dans cette partie d'une composition, contrastent avec la grâce et l'amabilité qui caractérisent ordinairement l'*andante* dont elle est précédée, ainsi qu'avec la douceur et la simplicité dont est empreinte la mélodie du morceau suivant appelé *trio*, dans lequel le chant est ordinairement dévolu à un instrument concertant.

MI RÉ. — Indique le changement de ces deux syllabes sur le ton de *la* (Voy. *Solmisazione*).

MISERERE. — Nom de la composition musicale du psaume 50, en faux bourdon, pour voix seules avec accompagnement d'orgue ou d'orchestre.

MISSOLIDIO = MIXO-LYDIEN, *adj.* — (Voy. *Modo*).

MISTERI=MYSTÈRES, *s. m. pl.* — Les mystères étaient des espèces de cantiques religieux que chantaient au temps des croisades des compagnies de pélerins en revenant de Jérusalem. Ils se réunissaient sur les places publiques et dans les rues des villes qui se trouvaient sur leur passage, et chantaient en chœur le récit de la vie et de la mort du Christ, la scène du jugement dernier, les histoires de la sainte Vierge, de saint Lazare, des apôtres, ou les louanges, les actions illustres et les miracles des saints et des martyrs, ayant leurs habits couverts de coquilles, de médailles et de croix (Voy., pour de plus amples détails, l'art. *Ludi*).

MISTO = MIXTE, *adj.* — On nomme ainsi le mode qui participe des modes authentique et plagal (Voy. *Modo*).

MISTURA = MIXTURE, *s. f.* * — Ce mot signifie en Allemagne un jeu d'orgue dont toutes les touches, indépendamment de leurs sons respectifs, font entendre simultanément

* Expression prise du mot technique allemand *Mixtur*.

d'autres sons à la tierce, à la quinte et à l'octave. On n'en fait usage que comme remplissage et seulement pour accompagner plusieurs autres espèces de jeux simples. Il y a plusieurs sortes de *mixtures;* leurs plus petits tuyaux ont rarement moins de deux pieds. La *mixture* fait ordinairement entendre la tierce, la quinte et l'octave, ainsi que plusieurs jeux de remplissage (Voy. *Organo*), et elle quadruple, sextuple, dodécuple même les sons, selon le nombre de tuyaux dont elle est composée; mais chaque touche ne produit que le redoublement des trois sons de l'accord parfait.

MISURA = MESURE, *s. f.* — (Voy. *Tempo*).

MISURA DEL FIATO = MESURE DE LA RESPIRATION. — On sait que la respiration joue un rôle important dans la déclamation, et qu'elle influe puissamment, selon la manière dont on la ménage, sur l'effet d'un discours. En effet elle peut, en conséquence de la mesure qu'on lui impose, contribuer à en augmenter la force, à faire ressortir le nombre et l'harmonie des périodes, à empêcher la confusion du sens des expressions et des phrases. Cette mesure est réglée par l'intelligence à l'aide de laquelle viennent, pour le lecteur, les signes orthographiques inventés par l'art, tels que le point, la virgule, etc. De même le chanteur réglera ses respirations d'après le sentiment de la nature et les principes de l'art que nous venons d'exposer au sujet de la langue et du discours.

Il est certaines périodes grammaticales ou musicales qui demandent à être dites d'une seule respiration; mais si on n'est pas pourvu d'organes capables de se prêter à une telle exigence, il faudra poser la respiration de manière à nuire le moins possible à l'unité du sentiment. Le chanteur devra en outre régler son ambition d'après l'étendue de ses moyens, et s'attacher de préférence au genre qu'ils pourront comporter sans effort. C'est à ce principe que l'on peut attribuer la variété des systèmes adoptés par les différents chanteurs célèbres, chacun d'eux ayant suivi celui qu'il a trouvé le

plus à la portée de sa respiration et le plus analogue à sa voix.

Quel que soit cependant le volume d'air que l'on puisse aspirer, il y a manière de le dépenser, soit dans la formation des sons, soit dans leur gradation ou dans leur succession. Les sons plus graves demandant une émission d'air considérable, il faut tâcher de l'économiser en attaquant la note, afin de n'en être pas à court pendant l'espace de temps qu'ils doivent durer; les sons moins graves n'exigent pas qu'on ménage autant la respiration en les attaquant. Ainsi donc à mesure qu'on aura besoin d'un plus ou moins grand volume d'air pour la formation des sons plus ou moins graves, on devra diminuer ou augmenter ce volume, selon que la voix se posera sur les uns ou sur les autres, c'est-à-dire que la vigueur de l'attaque devra être en raison inverse de la respiration, et en raison directe de l'acuité des sons.

Il ne faut pas cependant que cette règle porte préjudice aux gradations du piano au forté, et du forté au piano; elle doit au contraire accroître les moyens d'expression en empêchant que la respiration manque dans le premier cas, et en donnant la faculté de la prolonger pendant toute la durée du son. L'art de ménager la respiration n'est pas moins nécessaire dans les roulades, les vocalisations et dans quelques utres passages dont l'effet perdrait beaucoup si on les coupait en respirant. Le chanteur aura donc la double attention, quand il rencontrera de semblables traits, de se munir d'une quantité d'air proportionnée à leur durée, et de le ménager avec le plus d'adresse qu'il lui sera possible, ayant soin de le distribuer de manière à en conserver plutôt trop que pas assez.

Ceux qui jouent des instruments à vent doivent prendre leur respiration, lorsque la phrase est terminée, ou lorsqu'ils trouvent une pause; mais ils doivent le faire avec une telle habileté, que personne ne puisse s'en apercevoir. S'ils sont forcés de la prendre au milieu d'une phrase, ils le feront

alors avec beaucoup de ménagement. Il faut renouveler souvent sa respiration afin de ne pas se fatiguer, et il faut la prendre forte quand on a une cadence ou un trille à faire.

MITOS. — Nom que les Grecs donnaient aux cordes.

MIXIS. — Partie de la mélopée grecque (V. *Greci antichi*).

MODERATO = MODÉRÉ, *adj.* — Mouvement et intensité qui tiennent le milieu entre le presto et le lent, le fort et le doux; ce mot est souvent employé comme épithète d'*allegro* pour tempérer la vivacité indiquée par cette expression.

MODERNA = MODERNE (musique). — Par opposition avec la musique antique des Hébreux, des Grecs et des Romains. On s'en sert aussi pour indiquer la musique du temps récemment écoulé, en opposition avec celle des temps plus anciens.

MODINHA. — Chansonnette portugaise qui ressemble beaucoup aux chansons espagnoles. Elle se chante avec accompagnement de guitare ou de piano à une ou à deux voix.

Cette sorte de chanson est principalement en usage parmi les paysans : les gens des basses classes la chantent aussi la nuit dans les rues des grandes villes. On prétend que les *modinhas* sont aussi très en faveur parmi les dames portugaises, qui leur donnent en les chantant une grâce toute particulière.

MODO = MODE, *s. m.* — Le mode est ce qui modifie les degrés de la gamme et détermine la place de ses deux demi-tons. Le mode est basé sur l'égalité des trois triades, c'est-à-dire sur celle de la note fondamentale et sur celle de la dominante et de la sous-dominante. Lorsque ces trois triades sont majeures, le mode est majeur. Quand elles sont mineures, le mode est mineur.

Si donc on joint par exemple à la triade de la note *do*, que je suppose être la note fondamentale du mode majeur, les triades de sa dominante et de sa sous-dominante, c'est-à-dire, *do mi sol*, *sol si ré*, *fa la do*, on aura tous les sons qui, dans ce

mode, peuvent mélodiquement et harmoniquement être réunis, et il en résultera la gamme diatonique majeure, dont on reconnaîtra le caractère mélodique dans les deux demi-tons qui se trouvent, l'un entre le troisième et le quatrième degré, et l'autre entre le septième et le huitième degré, et cette gamme montera et descendra en passant par la tierce, la sixte et la septième majeures.

Le mode mineur se forme de la même manière. En unissant à la triade du son *la*, tonique mineure, par exemple, les triades mineures de sa dominante et de sa sous-dominante : *la do mi, mi sol si, ré fa la,* on aura la gamme mineure *la, si, do, ré, mi, fa, sol, la,* laquelle cependant est, dans la musique moderne, sujette à quelques modifications; c'est-à-dire que l'on rend majeures la septième et la sixte en les altérant par des ♯ ou des ♮. Quelques auteurs ne jugent cependant pas absolument nécessaire l'altération de la sixte : on l'élève d'un demi-ton pour éviter qu'entre la sixte et la septième il se trouve l'intervalle d'une seconde augmentée.

Les notes caractéristiques du mode majeur seront donc la tierce et la sixte majeures; celles du mode mineur la tierce et la sixte mineures.

Cette démonstration des modes majeurs et mineurs, pour laquelle nous nous sommes servi du ton de *do* et de *la*, est applicable, non seulement aux sept notes naturelles de la gamme, mais encore à celles accidentéés de ♯ et de ♭. Ainsi les modes pourront avoir chacun vingt et une bases différentes, la même servant également pour tous les modes majeurs ou mineurs. Mais plusieurs sons homologues se trouvant parmi ces sons, d'après le système moderne qui divise l'octave en douze demi-tons, le nombre des modes se réduit à vingt-quatre tant majeurs que mineurs, et c'est ainsi qu'on évite l'inconvénient d'un grand nombre de dièses et de bémols à la clé. Voici quelles sont les bases adoptées maintenant:

Do majeur,	*La mineur.*	
Sol	*Mi*	*Fa ♯*
Ré	*Si*	*Fa ♯ Do ♯*
La	*Fa ♯*	*Fa ♯ Do ♯ Sol ♯*
Mi	*Do ♯*	*Fa ♯ Do ♯ Sol ♯ Ré ♯*
Si	*Sol ♯*	*Fa ♯ Do ♯ Sol ♯ Ré ♯ La♯*
Fa ♯	*Ré ♯*	*Fa ♯ Do ♯ Sol♯ Ré♯ La ♯ Mi♯*
Fa	*Ré*	*Si ♭*
Si ♭	*Sol*	*Si ♭ Mi ♭*
Mi ♭	*Do*	*Si ♭ Mi♭ La ♭*
La ♭	*Fa*	*Si♭ Mi♭ La♭ Ré♭*
Ré♭	*Si ♭*	*Si♭ Mi ♭ La♭ Ré♭ Sol♭*

On voit par ce tableau que le mode majeur et son mode relatif mineur sont indiqués à la clé par les mêmes signes; que le ton relatif est toujours une tierce au dessous de la tonique majeure; que tous les modes majeurs qui sont accidentés de dièses, procèdent par quintes ascendantes ainsi que les dièses; et que tous les modes majeurs qui sont accidentés de bémols, procèdent par quartes ascendantes ainsi que les bémols. *Do ♯ majeur* aura conséquemment sept ♯ à la clé, *sol ♭ majeur* aura six bémols.

Quoique ces vingt-quatre modes ne soient que des transpositions des modes *do majeur* et *la mineur*, chacun d'eux a cependant un caractère qui lui est propre et dont les bons compositeurs savent tirer un parti avantageux en les employant dans leurs compositions. Cette variété de caractères naît des différences qui existent entre les rapports des quintes et des tierces, et en partie des qualités respectives des divers instruments (Voy. les art. *Color de' Suoni* et *Temperamento*).

On appelait aussi autrefois *modes*, relativement à la mesure et au Temps, certaines manières de déterminer la valeur relative de toutes les notes par le moyen d'un seul signe. Le mode était alors à peu près ce qu'est aujourd'hui la mesure

(Voy. l'art. *Modus major perfectus*, ainsi que les deux suivants et l'art. *Prolazione*).

Les modes de la musique moderne diffèrent notablement des modes de la musique antique, c'est-à-dire de ceux qu'employaient les Grecs et les Romains, dont l'usage, transmis à nos ancêtres, se perpétua jusqu'à la fin du XVIIe siècle.

La plus grande partie des mélodies chorales ultramontaines est composée suivant les règles antiques; mais plusieurs passages en ayant été successivement changés et accommodés selon les modes modernes, il en existe peu maintenant qui soient exactement conformes aux modes antiques.

Les modes antiques avaient eux aussi pour base les différentes positions des demi-tons; mais comme on n'admettait qu'autant de modes qu'il y avait de quintes naturelles en rapport avec la note fondamentale, et que la quinte naturelle du *si* manquait à cette musique, elle n'avait que six modes.

Les mélodies des anciens ne dépassant pas la limite d'une octave, ces six modes étaient employés de deux manières différentes; savoir: la mélodie se déroulait entre la note fondamentale et son octave, ou entre la dominante et son octave; dans le premier cas, elle était appelée *authentique;* dans le deuxième *plagale*, ayant pour épithète *hypo* (dessous). Ces modes prenaient des noms différents selon les diverses provinces où ils étaient en usage (V. *Greci antichi*).

Les six modes authentiques sont :

1. Le *mode dorien* (modus dorius), où les deux demitons sont placés entre le second et le troisième degré, et entre le sixième et le septième, comme dans l'échelle *ré, mi, fa, sol, la, si, do, ré.*

2. Le *mode phrygien* (modus phrygius), dont les deux demi-tons se trouvent entre le premier et le second degré, et entre le cinquième et le sixième, comme *mi, fa, sol, la, si, do, ré, mi.*

3. Le *mode lydien* (modus lydius) avec les demi-tons entre le quatrième et cinquième degrés, et entre le septième et le huitième, comme *fa, sol, la, si, do, ré, mi, fa.*

4. Le *mode mixo-lydien* (modus mixolydius) avec les demi-tons entre le troisième et le quatrième, et entre le sixième et septième degrés, comme *sol, la, si, do, ré, mi, fa, sol.*

5. Le *mode éolien* (modus aeolius) avec les demi-tons entre le second et le troisième et entre le cinquième et le sixième degrés, comme *la, si, do, ré, mi, fa, sol, la.*

6. Le *mode ionien* (modus jonicus) qui avait les demi-tons entre le troisième et le quatrième, et entre le septième et huitième degrés, comme dans l'échelle *do, ré, mi, fa, sol, la, si, do.*

(*L'abbé Vogler ajouta un septième mode, c'est-à-dire le mode* mixo-phrygien *(modus mixo-phrygius) comme* si, do, ré, mi, fa, sol, la, si).

Les six modes plagaux sont :

1. Le *mode hypo-dorien* (modus hypodorius), où la mélodie, dans le mode dorien, était comprise entre la dominante et son octave, comme *la, si, do, ré, mi, fa, sol, la, si.*

2. Le *mode hypo-phrygien* (modus hypophrygius), comme *si, do, ré, mi, fa, sol, la, si.*

3. Le *mode hypo-lydien*, comme *do, ré, mi, fa, sol, la, si, do.*

4. Le *mode hypo-mixo-lydien*, comme *ré, mi, fa, sol, la, si, do, ré.*

5. Le *mode hypo-éolien*, comme *mi, fa, sol, la, si, do, ré, mi.*

6. Le *mode hypo-ionien*, comme *sol, la, si, do, ré, mi, fa, sol.*

Saint Ambroise, archevêque de Milan, introduisit dans l'église, après la deuxième moitié du quatrième siècle, l'emploi des premiers quatre modes authentiques grecs; saint Grégoire, voulant perfectionner le plaint-chant, introduisit

aussi les quatre premiers modes appelés *plagaux*, et c'est ce que l'on nomma les *huit tons ecclésiastiques.*

La musique moderne n'a conservé des modes antiques que l'*ionien* et l'*éolien*, desquels sont nés nos deux modes actuels; tous les autres furent abandonnés en conséquence du perfectionnement introduit dans notre harmonie et dans notre système musical. Et en effet, malgré le mérite incomparable attribué à ces modes antiques, tant vantés par leurs admirateurs qui les préfèrent à nos deux modes majeur et mineur, les morceaux où ils sont employés ne produisent pas à nos oreilles des sensations fort suaves.

Il est vrai que les partisans de la musique antique assurent que cela provient de ce que nous avons l'ouïe gâtée par l'habitude de n'entendre jamais que nos deux misérables modes. Cependant nous avons encore quelques cantilènes grecques très gracieuses que Bach et Vogler ont arrangées pour plusieurs voix; mais leur caractère grec est détruit par l'adjonction de cette harmonie.

Pour ne pas confondre les gammes plagales avec la plus grande partie des authentiques auxquelles elles paraissent ressembler au premier abord, il faut remarquer que, dans les premières, la tonique se trouve placée sur la quarte et non sur le premier degré. Ainsi, par exemple, dans la gamme hypo-dorienne, le *la* est la première note qui forme une quarte relativement à la première note de la gamme dorienne, mais la tonique se trouve sur le quatrième degré appelé *ré*, puisqu'un chant écrit selon le mode plagal n'est jamais terminé par le premier degré de la gamme, mais par le quatrième. Il résulte de ce que nous venons de dire que, pour reconnaître facilement quand le mode est plagal, il faut faire autant d'attention à l'extension générale des sons qu'à la note finale. Prenons pour exemple un ancien choral hypo-dorien (Fig. 100), par lequel on voit que l'extension de cette mélodie embrasse une octave (*la la*), et qu'elle

parcourt toute la gamme hypo-dorienne ; la preuve la plus certaine que cette mélodie est dans le mode hypo-dorien, c'est qu'elle commence par *la* et finit par *ré*, c'est-à-dire par le quatrième son de cette gamme. Pour montrer d'une manière plus plausible encore la différence qui existe entre le mode dorien et le mode hypo-dorien, prenons un autre choral (Fig. 101). En comparant ce chant, qui embrasse aussi toute l'octave du mode dorien *ré-ré*, avec le premier, on reconnait facilement que celui-ci, appartenant au mode plagal, se trouve une quinte au dessous et parcourt plus souvent les sons graves que les sons aigus; et que le deuxième, qui appartient au mode authentique, fait entendre plus fréquemment que l'autre les sons du médium et les sons aigus.

Toutefois, comme on pourrait facilement confondre le mode hypo-dorien avec l'éolien, il est bon de remarquer qu'un choral composé d'après ce dernier mode et en *la* mineur, se termine par *la;* tandis qu'un choral écrit d'après le premier mode et en *ré* mineur, finit par *ré*. De même on ne pourra confondre le mode hypo-éolien avec le phrygien, par la raison que le premier a pour principal son *la*, sur lequel il se termine, et que l'autre finit par *mi*, qui en est la note principale.

Il est utile, pour mieux comprendre ce que nous avons dit sur cette matière, de jeter les yeux sur la fig. 102, où l'on trouve le ton principal, sa quinte et son octave dans chaque mode authentique; et sa quarte, ainsi que le ton principal, avec sa quinte et son octave, dans chaque mode plagal. Le chiffre 1 désigne le ton principal, 5 la quinte, 8 l'octave, 4 la quarte naturelle. Ce tableau peut aussi servir aux personnes qui veulent composer et improviser des fugues d'après les modes antiques, car ils devront observer la règle qui veut que le thème soit en mode authentique, et la réponse en mode plagal.

Comme les chants choraux, écrits d'après l'extension primitive des modes antiques, ne sont pas exécutables pour toutes

sortes de chanteurs et d'instrumentistes, on peut, en les transposant, les mettre à la portée des uns et des autres. Le Mode antique, par cette transposition, ne perd rien du caractère qui lui est propre, lorsqu'on a soin de conserver aux demi-tons leur place ordinaire. Ainsi, par exemple, le mode dorien peut être écrit en *ut* avec deux bémols à la clé, ou en *mi* avec deux dièses à la clé; le mode hypo-dorien en *ré* avec un bémol à la clé, ou en *mi* avec un dièse à la clé, et ainsi des autres.

MODO SOMIGLIANTE = MODE RELATIF. — (V. l'art. précédent).

MODULARE = MODULER. — C'est parcourir les cordes d'un ton ou de plusieurs, l'un après l'autre, en les employant mélodiquement ou harmoniquement, ainsi qu'il arrive dans les préludes; ou d'une manière plus régulière, comme dans les morceaux de différents caractères.

Moduler, c'est proprement faire usage d'une modulation ou de plusieurs successivement; car deux modulations ne peuvent exister à la fois, quel que soit le nombre des parties, parce que l'unité de ton ou de modulation est la première chose que l'on doit conserver avec soin (V. l'art. suivant).

MODULAZIONE = MODULATION, *s. f.* — Signifie en général la manière de traiter un mode; mais aujourd'hui on entend aussi par cette expression l'art de faire passer successivement l'harmonie et le chant dans des modes différents, avec grâce et précision.

On module sans changer de ton et de Mode lorsqu'on parcourt toutes les notes de la gamme en ramenant souvent, mais sans trop d'uniformité, les trois sons principaux : la dominante, la tonique et la sous-dominante.

On module dans des tons et des modes différents lorsqu'on fait passer l'harmonie et la mélodie d'un ton et d'un mode dans un autre ton et un autre mode, par le moyen d'altérations.

Le cercle des modulations serait assez resserré s'il était

borné aux sept cordes diatoniques; mais il prend une extension prodigieuse par l'adjonction des cordes des genres chromatique et enharmonique. Les œuvres des plus grands maîtres ne présentent cependant pas plus de douze à quinze cordes différentes dans un seul ton.

Il ne faut pas confondre les expressions *modulation* et *transition*. La transition a lieu lorsqu'on substitue un ton à un autre, tandis que la modulation commence avec le morceau et continue jusqu'à ce que la substitution vienne la faire finir et donne naissance à une nouvelle modulation qui existe jusqu'à une autre transition.

MODUS MAJOR IMPERFECTUS. — Signifiait dans la musique antique l'obligation de compter deux notes longues pour une *maxime*, ce qu'on indiquait au commencement du morceau au moyen d'un demi-cercle et du numéro 2.

Tempus major perfectus voulait dire qu'une *maxime* valait trois notes longues, et dans ce cas on mettait au commencement du morceau un cercle entier avec le numéro 3.

MODUS MINOR PERFECTUS. — Ces expressions signifiaient dans l'antique langage musical la mesure dans laquelle trois brèves valent une longue; le signe par lequel on l'indiquait, était un cercle entier avec le numéro 3; lorsque deux brèves seulement valaient une longue, le signe qui indiquait cette mesure consistait en un demi-cercle avec le numéro 2, et cela s'appelait *modus minor imperfectus*.

MODUS PYTHICUS. — Nom d'un chant divisé en cinq parties, que chantaient les combattants dans les jeux pythiques (Voy. *Certami musicali*).

MOLDAVIA = MOLDAVIE (musique de la). — Chaque peuple, quelque peu civilisé qu'il soit, communique à la musique qui lui est propre un caractère de nationalité. Celui de la musique moldave est un mélange de caractères divers, né sans doute de l'influence des différents peuples auxquels

ce pays fut successivement soumis. Les Romains possédèrent, sous Trajan, des colonies en Moldavie ; plus tard la domination des Turcs y introduisit la musique de leur pays ; enfin les Grecs, s'étant répandus depuis long-temps dans cette province, conservent quelques souvenirs de leur musique nationale. Il résulte de cette fusion que le caractère de la musique moldave est composé de plusieurs caractères. En général cette musique est peu importante ; elle consiste en quelques mélodies d'une extension très bornée, la plupart mélancoliques et presque toujours en mineur, adaptées à des paroles, ou qui servent à la danse. Quelques uns de ces airs sont aussi destinés à la célébration des noces ou autres solennités. Cette musique conserve encore quelque empreinte de la musique antique des Grecs qui, sous les Archontes, avait une extension plus ou moins grande dans les limites de l'octave.

Il y a parmi le peuple de ce pays quelques troupes de Bohémiens. Les instruments en usage chez eux sont le violon, le fifre, la flûte, la clarinette et une espèce de guitare.

Les classes riches ont, à l'instar des nations les plus civilisées, adopté l'usage général du piano et de la guitare : la harpe n'y jouit pas d'une aussi grande faveur. Les maîtres de musique y sont tous étrangers, et peuvent au besoin former un orchestre complet.

MOLTIPLICAZIONE DE' RAPPORTI = MULTIPLICATION DES RAPPORTS. — (Voy. *Unione de' Rapporti*).

MONAULE. — (Voy. *Diaule*).

MONFERINA = MONFÉRINE, *s. f.* — Sorte de danse usitée particulièrement en Lombardie et en Piémont. La musique en est gaie, d'un mouvement très vif, et mesurée à 6/8. Elle se divise en deux reprises composées chacune de huit mesures, et de ces reprises on répète seulement la dernière.

MONOCORDO = MONOCORDE (du grec νὸμος, un, et χορδή, corde). — Instrument à une seule corde que l'on

peut diviser à volonté au moyen de petits chevalets mobiles. Dans le principe, cet instrument servit seulement à mesurer les rapports des sons et des intervalles, et aujourd'hui encore on l'emploie au même usage. Au moyen-âge on l'employait en outre à l'enseignement de la musique pour faciliter aux commençants la justesse des intonations. Mais si le monocorde était à cette époque tel que nous le représentent les descriptions qui en ont été faites, et semblable à ceux dont nous nous servons aujourd'hui, il est difficile de croire que l'emploi en pût être commode dans une pareille circonstance; car, à chaque changement de note, il fallait que l'élève attendît que l'on eût fait mouvoir le petit chevalet, ce qui demandait un certain temps avant d'entendre le son qui le devait guider. Plusieurs auteurs prétendent que, depuis l'époque où vécut Gui, on chercha à remédier à un tel inconvénient, en substituant au chevalet mobile du monocorde, des chevalets stables assez analogues à nos claviers, et c'est à cette invention qu'ils rapportent l'origine du clavicorde. Pretorius, dans son *Organographie*, p. 60, dit positivement que le clavicorde fut inventé et confectionné d'après le monocorde.

MONODIA = MONODIE, *s. f.* — Nom que les anciens donnaient à un chant destiné à être exécuté par une seule voix.

MONODRAMMA. — (Voy. *Melodramma*).

MONOLOGO = MONOLOGUE, *s. m.* — Ce mot a la même signification que soliloque; c'est une scène chantée par un seul acteur qui, s'étant identifié avec le personnage qu'il représente, en peint les sentiments avec vérité et expression, s'adressant aux dieux, aux absents, quelquefois même aux objets inanimés. Ce récitatif, ordinairement instrumenté et rempli de traits expressifs et passionnés, est suivi presque toujours d'une cavatine ou d'un air, ou bien il est intercalé.

MONOTONIA = MONOTONIE, *s. f.* — Dans son acception naturelle elle signifie un chant sur une seule et même corde d'un ton comme celui que fit entendre Josquin au roi de France. On emploie aussi cette expression dans un sens figuré, et alors elle signifie une mélodie ou une harmonie qui manque de variété. On peut employer en bonne part l'épithète de monotone en parlant d'une musique dans laquelle une harmonie variée se déploie pendant la tenue d'un son fondamental, ce qui a lieu quand on veut imiter le son du tocsin (peinture musicale).

Chérubini, Romberg, Mayr et autres, ont donné des exemples de cette sorte de figure musicale, quand ils ont voulu peindre le sommeil, etc.

MORA. — C'était chez les anciens la mesure des deux sortes de syllabes dont on se servait pour le chant. Une syllabe longue était composée de deux *moras*, et une brève n'en valait qu'une seule (Voy. *Tempus vacuum*).

MORI = MAURES (musique chez les). * — On assure que lorsqu'on entend les Maures de Sahara chanter des airs langoureux en s'accompagnant d'une espèce de guitare assez grossière, on se croirait entouré de musiciens espagnols. Comme la musique de cette nation et celle des Maures dérivent de la même source, c'est-à-dire de l'Arabie, cette coïncidence est facile à comprendre.

Les *tabla*, ou timbales, le triangle, l'*erb'eb*, instrument qui ressemble à la lyre des Grecs, mais qui n'a que deux cordes, et une flûte grossièrement faite, sont les principaux instruments en usage dans l'empire de Maroc.

A Tanger, on ne trouve guère que des joueurs de cornemuse, dont l'instrument, aussi grossier qu'eux-mêmes, n'est jamais d'accord, et dont ils se servent sans observer la mesure. Ils n'ont point d'airs réguliers, ne connaissant pas la notation, et jouent seulement de mémoire.

* Ajouté par le Traducteur.

MORDENTE = **MORDANTE**, *s. m.* — Agrément très souvent employé, qui consiste en deux ou plusieurs petites notes placées immédiatement avant une note quelconque. Le mordante s'exécute de plusieurs manières, et on se sert de différents signes pour l'indiquer (Fig. 103).

MORENDO (en mourant). — Ce mot signifie plus que piano, c'est-à-dire une diminution progressive du son jusqu'à son entière cessation.

MOSSO, PIU MOSSO (animé, plus animé). — Signifie qu'il faut presser le mouvement.

MOTHON — Nome des anciens Grecs pour la flûte.

MOTIVO = **MOTIF**, *s. m.* — Idée primitive et principale par laquelle commence ordinairement un morceau de musique : on emploie le mot thême dans la même acception.

Lorsque l'unité de pensée domine dans un morceau, tout doit y dériver directement ou indirectement du *motif* principal, ou plutôt des idées primitives qui le composent; car il est rare qu'il ne se trouve pas plusieurs thêmes dans un morceau, lesquels thêmes cependant doivent avoir entre eux une certaine analogie. De là viennent les expressions *motif principal*, *motif secondaire* (Voy. *Tema*).

MOTO ARMONICO = **MOUVEMENT HARMONIQUE.** — On explique par ce mot la marche de deux ou d'un plus grand nombre de sons dans leur progression d'un ton à un autre ton. Il y a trois espèces de mouvement, savoir : le *mouvement direct*, quand les parties montent et descendent en même temps (fig. 104) ; le *mouvement contraire*, lorsqu'une partie monte pendant que l'autre descend (fig. 105) ; enfin le *mouvement oblique*, quand une partie étant immobile, l'autre monte ou descend (fig. 106) (Voy. *Progressione de gl' Intervalli*).

MOTTETTO = **MOTET**, *s. m.* — Morceau de musique dont le chant, adapté à des paroles tirées de l'écriture et des psaumes, était autrefois destiné à être exécuté par deux,

trois, quatre, cinq, six voix seules ou accompagnées uniquement de l'orgue. On imagina seulement, dans le dernier siècle, d'accompagner ces morceaux de chant avec d'autres instruments. Dans un temps assez rapproché du nôtre, les paroles des motets consistèrent en des vers d'un assez mauvais latin, rimés, composés sur quelque sujet sacré et distribués en récitatif, cavatines et airs, le tout mis en musique à la manière des scènes destinées au théâtre.

Aujourd'hui encore on chante en Italie des motets dont les paroles sont en langue italienne, et qui ne diffèrent nullement par le caractère de la musique des compositions théâtrales. De même que celles-ci ces motets ont leurs *cabalettes*, leurs *chœurs*, etc. On les chante pendant la messe, ordinairement après le *Kirie* ou l'*Épître*.

MOVIMENTO = MOUVEMENT, *s. m.* — S'entend du degré plus ou moins fort de vitesse ou de lenteur dans laquelle on exécute un morceau de musique. Les différents degrés du mouvement se divisent en cinq espèces principales, selon l'ordre suivant : 1° *largo* ou *lento*, 2° *adagio*, 3° *andante*, 4° *allegro*, 5° *presto*.

Tous les autres mouvements, comme par exemple, le *grave*, le *larghetto*, l'*andantino*, le *Tempo giusto*, le *Tempo di minuetto*, l'*allegretto*, et le *prestissimo*, ne sont que des modifications des cinq espèces que nous venons d'indiquer.

Ces derniers, généralement reconnus pour marquer les mouvements des compositions musicales, ne suffisent pas cependant, même avec les épithètes que l'on est dans l'usage d'y ajouter, telles que *affettuoso*, *agitato*, *amoroso*, *grazioso*, *maestoso*, *sostenuto*, *giusto*, *moderato*, *cantabile*, *con brio*, *vivace*, *spiritoso*, *assai*, ne suffisent pas, dis-je, pour connaître exactement le mouvement dans lequel doit être exécuté un morceau de musique. L'exécutant doit, dans l'appréciation de ces termes et en s'y conformant, avoir égard

au caractère du sentiment exprimé par la musique. S'il a d'ailleurs le sentiment de l'art, il trouvera facilement, en se dirigeant d'après ses impressions, le mouvement convenable au morceau qu'il exécute.

MURKY. — Sorte de composition pour piano, tombée en désuétude, dans laquelle la basse consiste uniquement en octaves interrompues.

MUSE = MUSES, *s. f. pl.* — Il paraîtrait que les Muses furent dans le principe un chœur musical de femmes, employées au service d'un des plus anciens rois d'Egypte. Les Grecs les révéraient généralement comme déesses du chant et des beaux-arts. Apollon en était le chef: c'est pour cela qu'on l'appelait *Musagète,* c'est-à-dire conducteur des Muses. Elles étaient au nombre de neuf, dont voici les noms : Clio, Thalie, Euterpe, Melpomène, Terpsichore, Erato, Polymnie, Uranie, Calliope. Les Muses habitaient les monts Parnasse, Hélicon, Pierius et le Pinde.

Euterpe présidait à la musique, Clio à l'histoire, Thalie à la comédie, Melpomène à la tragédie, Terpsichore à la danse, Erato aux poésies amoureuses, Polymnie à la rhétorique, Calliope à la poésie épique, et Uranie à l'astronomie.

MUSEO DI MUSICA = MUSÉE DE MUSIQUE (à Vienne).* — Depuis 1814 il existe dans l'empire d'Autriche une société sous le nom de *Société des Amis de la musique.* L'objet et le but de la Société, c'est l'encouragement de l'art dans toutes ses directions; c'est ainsi qu'elle fait instruire de jeunes artistes et leur donne des subsides. La Société, pour atteindre son but, a érigé en outre une bibliothèque de musique, des archives et un musée. En voici quelques détails.

BIBLIOTHÈQUE.

La bibliothèque, ou collection des ouvrages de la littéra-

* Ajouté par le Traducteur.

ture musicale et scientifique, consistait, en 1832, en mille deux cent soixante-sept ouvrages complets, sans compter ceux qui sont doubles, parmi lesquels se trouvent, outre de beaux ouvrages de bibliothèque, plusieurs éditions rares et de luxe. La collection de livres, provenant du célèbre Gerber, formait le noyau de cette bibliothèque qui, depuis ce temps, s'est chaque année considérablement augmentée par des achats et des dons. Dans la bibliothèque on conserve aussi la collection des biographies des musiciens et savants de tous les pays.

ARCHIVES.

Les archives de musique, ou la collection des ouvrages de musique pratique, comptent plus de huit mille numéros subdivisés comme il suit :

1° Musique d'église ;
2° Ouvrages imprimés des XVIe et XVIIe siècles ;
3° Oratorios et cantates ;
4° Opéras et mélodrames ;
5° Chœurs ;
6° Musique de chant (excepté les genres précédemment nommés) ;
7° Musique pour les instruments à clavier ;
8° Musique pour les instruments à vent ;
9° Musique pour les instruments à archet ;
10° Musique pour la harpe, la guitare et le luth ;
11° Musique pour différents instruments concertants ;
12° Ouvertures ;
13° Symphonies ;
14° Musique de ballets ;
15° Musique de danse ;
16° Musique militaire.

Chacune de ces subdivisions est détaillée dans un catalogue particulier par ordre d'auteurs ; outre cela, il existe encore

un catalogue général, alphabétique, et un autre d'après les numéros.

MUSÉE.

Le Musée contient les objets suivants :

Les vieux instruments hors d'usage. Ils consistaient, en 1832, en soixante-seize pièces, parmi lesquelles on distingue surtout les instruments asiatiques, remarquables par leur rareté et leur beau travail. Ils sont rangés par ordre d'instruments, à cordes, à touches et à vent, et annotés avec les renseignements nécessaires.

La collection des autographes contient deux cents manuscrits environ des compositeurs les plus célèbres.

La collection des portraits des personnes les plus distinguées dans la musique et les sciences musicales. Le nombre des portraits lithographiés ou gravés sur cuivre s'élevait, à l'époque que nous avons indiquée, à six cent quarante. On a aussi des portraits des différentes périodes de la vie des hommes les plus célèbres, tels que Mozart, Beethoven, etc. En outre, soixante-deux portraits à l'huile ornent les portiques du Conservatoire, et plusieurs bustes en plâtre et des médaillons sont conservés et gardés avec soin.

La collection des chansons populaires, qui est très riche et très instructive, a été recueillie et arrangée par ordre de provinces, ce qui en facilite beaucoup l'examen.

Ces collections, que tout le monde peut voir et qui ne sont pas seulement à la disposition des membres de la société, mais aussi de plusieurs artistes et savants connus, s'augmentent chaque jour. *

MUSETTA = MUSETTE, *s. f.* — Instrument qui, dans son état grossier, s'appelle *cornemuse.* Il est composé d'un ou deux tuyaux percés de trous qu'on bouche avec les doigts ;

* *Revue mus.*

d'un tuyau plus grand, qui ne rend qu'un son et qu'on appelle *bourdon ;* d'une espèce d'outre en peau de mouton qui contient le vent et qui le communique aux chalumeaux ; enfin d'un petit tuyau qui sert à introduire le vent dans l'outre. Cet instrument a été fort en usage en France vers le milieu du XVIII[e] siècle.

Musette est aussi le nom d'un air pastoral qui tire sa dénomination de l'instrument sur lequel on le jouait. Il était ordinairement en mesure à 6/8, d'un mouvement assez lent, avec une basse en pédale soutenue. Cette espèce d'air n'est plus guère en usage.

MUSICA = MUSIQUE, *s. f.* — Ce mot, dérivé du grec selon quelques uns, selon d'autres du mot *muse*, n'a pas été encore défini d'une manière satisfaisante. Rousseau et la plus grande partie des auteurs qui ont écrit sur ce sujet, disent que la *musique est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille.* Une telle définition enlève à la musique une partie de ses plus ravissants moyens d'effet, les dissonances. Kant et ses partisans la définissent : l'*art d'exprimer une agréable succession de sentiments par les sons ;* mais la musique n'exprime pas toujours une succession *agréable* de sons. Mosel la définit mieux, en disant qu'elle est l'*art d'exprimer des sentiments déterminés par des sons bien coordonnés.* *

* M. de Montlausier a dit : *La musique est la parole de l'ame sensible comme la parole est le langage de l'ame intellectuelle.*

M. J. d'Ortigue définit ainsi la musique : *La musique est un langage donné à l'homme pour exprimer, au moyen de la succession et de la combinaison des sons, certains ordres d'idées, de sentiments et de sensations que la parole ne saurait rendre complètement.*

Berlioz la définit : *L'art d'émouvoir, par des sons, les hommes intelligents et doués d'une organisation spéciale comme auxiliaire de la parole.*

Fétis définit la musique : *L'art d'émouvoir par la combinaison des sons.* *N. du Trad.*

Les Grecs antiques donnaient au mot musique un sens plus étendu. Ils l'appliquaient non seulement à l'art d'exciter quelque sentiment que ce soit, par le moyen des sons, mais encore à la poésie, à la danse, à la rhétorique, à la grammaire, à la philosophie et en général aux arts et aux sciences que les anciens Romains nommaient *studia humanitatis*. Plus tard le progrès de ces arts et de ces sciences força de les diviser, les facultés humaines ne permettant pas à un seul homme de les embrasser tous, et le mot musique ne fut plus employé que dans sa signification propre. L'usage de joindre la danse et la poésie à la musique existait dans les temps même les plus reculés; par la suite on en sépara la danse, mais la musique et la poésie furent pendant long-temps compagnes inséparables, et les instruments servaient seulement à accompagner le chant.

Le sentiment de la musique est inné dans l'homme : elle lui est aussi nécessaire que le langage, et celui qui prétendrait assigner un inventeur à la musique, imaginerait une chose qui n'est pas et dont l'existence est impossible. La nature a procédé à l'égard de la musique comme pour tous nos autres arts et connaissances; elle en a répandu le germe partout, et si elle n'a pas fait davantage ou moins, c'est qu'elle ne le pouvait pas sans transgresser ses lois immuables.

Ceci est applicable, non seulement à l'art de la musique en général, mais encore à ses différentes parties, comme à l'invention des instruments. Les arts doivent, comme les hommes, passer un certain temps dans l'enfance et n'arriver que par degré à leur état complet de développement et de perfection. *Omnium rerum principia parva sunt, sed suis progressionibus usu augentur* (Cic., *de Fin. bon. et mal.*). Pausanias raconte que les anciens Grecs représentèrent d'abord leurs dieux, tels qu'Hercule, Bacchus, Vénus, sous la figure de pierres informes et grossières, ce qui donna nais-

sance à l'art de la statuaire. L'architecture commença par la construction de cabanes étroites; des arbres creux furent les premières habitations des hommes; les premiers temples même étaient si peu spacieux que les dieux pouvaient à peine y être placés debout. *Jupiter angusta vix totus stabat in aede* (Ovid., *Fast.*, lib. 1). Un état analogue d'imperfection se fait remarquer dans l'histoire des instruments de musique. Quelle série de changements dut parcourir le piano pour arriver au point où il est arrivé de nos jours, s'il tire son origine du monocorde? Il en est de même des instruments à vent. Un berger oisif découvrit qu'un faible souffle de vent faisait résonner le chalumeau vide d'un roseau champêtre; * sa curiosité le porta à perfectionner cette découverte; d'autres s'en servirent après lui et l'appliquèrent à plusieurs espèces de matières, soit bois ou métal, auxquelles ils donnèrent la forme primitive avec divers changements successifs, qui produisirent enfin les instruments à vent tels que nous les possédons aujourd'hui. On ne peut donc pas dire, dans l'acception générale du mot, que la musique a été inventée, de même qu'on ne peut le dire pour une science ou un art quelconque. On ne peut même pas dire que les premiers hommes qui exercèrent un art en furent les inventeurs, car le germe des arts se trouvant dans l'intelligence de chacun des individus qui constituent un peuple, les premières idées d'invention qui se manifestent, ne sont que comme les premières pousses de ce germe. Il ne faut donc pas chercher l'origine de la musique dans des causes étrangères aux instincts de notre nature, comme la plupart des auteurs anciens et modernes, dont l'un poussa l'absurdité jusqu'à attribuer aux sin-

* *Et Zephiri cava per calamorum sibila primum*
Agrestis docuere cavas inflare cicutas,
Inde minutatim dulceis didicere querelas,
Tibia quas fundit digitis pulsata canentium.

(Lucret., *de Rer. nat.*, lib. v.)

ges l'invention de la musique vocale. La musique vient du cœur et va au cœur; et un sentiment intime et spontané fit à l'homme une nécessité du chant aussi bien que de la parole. Il n'est presque point de pays qui ne prétende avoir donné le jour à l'inventeur de cet art; ceci prouve, non qu'il fut inventé, mais cultivé dans diverses contrées par des hommes qui, sans se connaître mutuellement, travaillèrent en même temps ou successivement à en perfectionner les différentes parties. Tels furent Osiris, Jubal, Mercure ou Hermès, Cadmus, Chiron, Amphyon, Apollon, Orphée, Barde, Tuiscus, etc. Nous n'avons donc pas la prétention de faire connaître la première origine de la musique (qui existe chez tous les peuples de la terre), mais quels sont les peuples de l'antiquité qui les premiers la portèrent à un certain degré de perfection. Cet honneur est dû, mais avec des différences, aux Égyptiens, aux Hébreux, aux Grecs et aux Romains. La nature prodigue envers ces peuples des dons qu'elle semblait n'accorder qu'avec parcimonie aux autres nations des mêmes temps, les avait doués de facultés qui se développèrent sous l'influence de climats doux et favorables, si bien qu'ils ne furent pas seulement les dominateurs des peuples contemporains, mais encore ils captivèrent l'attention de toute la postérité. Peu de notions nous sont parvenues sur la musique des Égyptiens et des Hébreux; nous n'avons qu'une connaissance imparfaite de la nature de leurs instruments; seulement nous savons avec certitude que chez ces peuples la musique était exercée par une certaine classe de personnes dans les solennités publiques et du culte divin.

Les arts et les sciences furent cultivés chez les Grecs par la plus brillante jeunesse. Doué d'un exquis sentiment du beau, ce peuple regardait la connaissance de la musique comme une partie essentielle de l'éducation de tout citoyen libre, et non comme l'attribut exclusif d'une certaine classe de personnes, destinées spécialement à faire servir cet art à

la célébration des cérémonies religieuses. Le goût de la musique généralement répandu en Grèce, l'estime dont cet art jouissait parmi le peuple, les fêtes publiques dont il y favorisa et provoqua l'institution en son honneur, entre autres les jeux pythiques, furent sans contredit les causes des immenses progrès des Grecs et de la supériorité qu'ils acquirent sur les autres nations antiques, dans l'art de la musique. Les Romains employèrent la musique, mais ils n'en eurent pas qui leur fût propre; ils adoptèrent pour leurs solennités celle des Grecs, et c'est aussi de la Grèce qu'ils faisaient venir la plus grande partie des artistes employés dans ces occasions. Il était par là difficile que la musique pût prospérer chez un peuple qui préconisait les vertus héroïques préférablement à tout autre, et qui regardait d'ailleurs l'exercice de cet art comme une occupation convenable aux seuls esclaves.

La Grèce, où les arts et les sciences furent si florissants jusqu'au temps d'Alexandre, perdit au commencement de l'ère chrétienne la dernière ombre de liberté que lui avait laissée Philippe de Macédoine. Subjuguée par les Romains, elle devint une de leurs provinces, et depuis fut réunie à l'empire d'Orient. Les peuples de cette contrée ne perdirent pas cependant le goût des arts et des sciences; ils le conservèrent au contraire au point de l'inspirer à leurs maîtres, après la destruction de l'empire d'Orient dans le XV[e] siècle. Toutefois, lorsqu'on les eut privés entièrement de la liberté, les germes des arts et des sciences se desséchèrent chez ce peuple; leurs facultés intellectuelles se paralysèrent, et les Grecs de ce temps n'eurent plus aucun des traits de leurs célèbres ancêtres.

Rome, dont les mœurs se corrompirent en même temps que, par une conséquence inévitable, elle perdait le goût des arts et des sciences, déchut à son tour, sous les successeurs de César, de son antique splendeur. Les peuples étrangers inondèrent l'empire dans le V[e] siècle de l'ère chrétienne et le dé-

truisirent entièrement. Ces barbares, qui ne connaissaient des arts et des sciences que les noms, en détruisirent les productions, les lieux où se tenaient les écoles, les bibliothèques, et tout ce qui sert à les faire prospérer. Après un tel bouleversement, le goût des arts et des sciences se perdit totalement dans les états de ce nouvel empire. Le clergé seul s'occupait encore à étudier, mais seulement autant qu'il en avait besoin pour enseigner la doctrine religieuse et conserver l'éclat extérieur des cérémonies du culte.

C'est ainsi que les arts et les sciences devinrent par la suite, dans les siècles d'ignorance et de barbarie, le monopole exclusif du clergé, qui les dépouilla du reste de bon goût qu'ils avaient encore, et ne s'en prévalut que pour accroître sa puissance temporelle. Pendant les siècles obscurs du moyen-âge, la musique fut reléguée dans les cloîtres, où elle perdit entièrement sa physionomie native et d'où on ne la fit sortir qu'après plusieurs siècles, avec l'aurore d'une rénovation générale.

Dans ces siècles où le bon goût semblait anéanti, la partie matérielle et mécanique de l'art fit cependant d'importants progrès, dont tirèrent, à sa renaissance, un immense avantage ceux qui s'occupèrent de le perfectionner. Déjà la notation musicale, simplifiée par saint Grégoire, était d'une grande utilité à l'avancement de l'art. Gui d'Arezzo introduisit dans le commencement du XI[e] siècle une nouvelle méthode d'apprendre le chant par principes; Francon de Cologne jeta dans ce même siècle les bases de la musique figurée; enfin l'invention de l'harmonie fut dans ce même temps notablement perfectionnée. Mais la mélodie, dont on ignorait alors le véritable caractère, fut négligée en raison inverse des perfectionnements donnés à l'harmonie, si bien que l'avantage de cette découverte consista uniquement dans l'art de composer des complications harmoniques à plusieurs voix. Au résumé, tout morceau de musique était écrit en style

fugué ; le texte, dépourvu de grâces et de beautés poétiques, était tourmenté jusqu'à l'absurdité, et les compositions ne dénotaient de la part de leur auteur d'autre talent que celui de connaître le mécanisme du contrepoint.

Cependant une nouvelle aurore s'était levée à l'horizon occidental de l'Europe, particulièrement favorable à la poésie et à la musique. L'apparition en doit être attribuée sans doute au luxe toujours croissant, introduit par la chevalerie, qui favorisa les chants des poètes. Les arts et les sciences antiques étaient tombés totalement dans l'oubli, lorsqu'après la chute de l'empire d'Orient plusieurs habitants de ce pays s'émigrèrent et se répandirent en Europe, particulièrement en Italie, apportant, avec les écrits de leurs ancêtres, la langue grecque, à l'enseignement de laquelle ils se livrèrent. Dès-lors le goût de cette littérature abandonnée depuis longtemps, reprit une existence nouvelle ; plusieurs hommes d'un mérite distingué et qu'animait le sentiment du beau qu'ils y avaient puisé, se réunirent dans le XVIe siècle, dans le but de créer un drame analogue à celui des anciens Grecs. C'est à cette association que nous sommes redevables de l'opéra moderne (Voy. *Opera*). La mélodie, négligée depuis longtemps, reprit ses droits ; l'harmonie fut restreinte à des limites convenables ; l'unité, mieux observée de cette manière dans les compositions musicales, prépara le progrès de l'art vers le point où il est arrivé de nos jours.

Les anciens, qui cherchaient avec un zèle infatigable à multiplier les distinctions dans les choses accessoires de la musique, en traitaient les parties principales avec la plus grande indifférence. Nous ne ferons pas l'énumération des divisions à l'infini dont ils composaient la signification générique des expressions *musica, cantus, contrapunctus, motus*, etc. ; cette énumération serait trop fastidieuse pour le lecteur, à qui il suffira sans doute de connaître celle du mot *musique* qu'ils appelaient : *Mundana, pythagorica* (harmo-

nie des sphères), *humana*, *artificialis*, *antiqua*, *moderna*, *contemplativa*, *speculativa*, *theoretica*, *didactica*, *geometrica*, *arithmetica*, *historica*, *activa vel practica*, *colorata*, *poetica*, *melopoetica*, *enuntiativa*, *narrativa*, *signatoria*, *modulatoria*, *combinatoria*, *choralis vel plana*, *rhythmica*, *mensuralis vel figuralis*, *metrica*, *recitativa*, *harmonica*, *melodica*, *diatonica*, *chromatica*, *enharmonica*, *ecclesiastica*, *drammatica*, *theatralis*, *scenica*, *choraica*, *hypocrematica*, *mimica vel muta*, *vocalis*, *istrumentalis*, *symphonialis*, *organica*, *mixta*, *conjuncta*, *metabolica*, *ficta*, *frigdorica*, *pathetica*, *tragica*, *occidentaria*, *rhetorica*, *litteraria*, *sphigmatica*, *ethica*, *politica*, *monarchica*, *aristocratica*, *democratica*, *œconomica*, *metaphysica*, *hierarchica*, *archetypa*, *prodigiosa*. Chose prodigieuse, en effet! malgré cette innombrable quantité de noms, la musique antique était la même pour l'église, la chambre, le théâtre et la salle de bal. L'abus des triades mineures surtout, qui était alors de mode, comme le sont les cadences mineures, si rebattues de nos jours, faisait que la musique manquait de vie et de rhythme, et que, privée de périodologie, elle était sans agrément et sans mélodie. On peut présumer quel était le caractère de la musique qui servait autrefois à la danse, d'après une anecdote rapportée par Hawkins, où il raconte que le roi François aimait beaucoup, aux fêtes de sa cour, danser sur un certain air de psaume, dont je ne me rappelle pas le numéro. La raison d'un tel usage gît dans des circonstances relatives aux innovations introduites à cette époque dans la musique. L'harmonie était nouvellement découverte, et le chant à plusieurs voix, inconnu jusque là, produisit un effet magique. Au lieu des airs monotones des moines que l'on retrouvait partout auparavant, les compositeurs de ce temps firent adopter l'usage d'une nouvelle musique, dans la composition de laquelle ils négligèrent entièrement la sémio-

tique et l'orthographe musicales, en vertu de la source inépuisable de combinaisons que leur fournissait la découverte de l'harmonie. Leurs Temps, en 1480, étaient au nombre de *quatre-vingts*. Rolland Lasso les réduisit plus tard à deux : *pair* et *impair*.

Mais si la musique antique était limitée dans ses caractères propres, elle avait des divisions à l'infini, relativement à ses applications. Il ne nous est resté d'une telle confusion que les trois divisions suivantes : *musique d'église, de chambre et de théâtre*, dénominations défectueuses en ce qu'elles ont été prises des circonstances locales et non de la nature des choses.

La meilleure manière de diviser la musique me semble être celle-ci :

I. *Musique théorique* (science musicale) ; elle considère les sons :

A. Dans leur nature : 1° sous le point de vue physique (acoustique) ; 2° sous le point de vue mathématique (science canonique).

B. Dans leurs rapports avec les différentes parties de l'art musical : 1° la théorie de la composition ; 2° la théorie du chant et du son ; 3° la théorie du mécanisme des instruments de musique.

II. *Musique pratique*, qui comprend : 1° l'art de la composition ; 2° l'art de l'exécution ; et 3° l'art de la fabrication des instruments de musique.

Relativement au caractère, voici de quelle manière on divise actuellement la musique : 1° musique *sublime, grave* (seria), ou *pathétique*, propre aux sentiments élevés, sublimes, terribles ; 2° musique de *mezzo carattere* (de caractère mixte), ou *tempérée*, convenable aux sentiments doux et paisibles ; 3° musique *comique* ou *bouffe*, plus populaire et plus facile que noble, plus gaie que spirituelle ; elle embrasse en général tout ce qui tient du comique et de la caricature.

Il est nécessaire d'établir dans la musique une autre espèce de division, qui distingue la musique *vocale* de la musique *instrumentale*, que les anciens Grecs distinguaient par les mots μελος et μελος και λογος.

Nous consignons ci-dessous, par ordre alphabétique, plusieurs termes de musique consacrés par l'usage :

Musique chorale (musica corale). — (V. *Canto corale*, *musica figurata*).

Musique de bal (musica da ballo). — Nom général que l'on donne à cette espèce de musique destinée à animer les pas et les mouvements du danseur. La musique de bal est divisée en musique de danse de *société* et de danse de *théâtre* qui ont chacune leur caractère propre ; les airs de la première se nomment contredanses, etc. ; ceux de la seconde, ballets, et servent aux pantomimes. Nous avons parlé de cette dernière à l'article *Ballet*, et des autres airs de danses dans différents articles séparés.

Musique de chambre (musica da camera). — La musique de chambre proprement dite, est celle que l'on exécute dans les cours, aux fêtes de famille des princes. Autrefois on admettait à entendre cette sorte de musique, non seulement les personnes attachées à la cour, mais encore les étrangers. A présent ces exécutions sont nommées *concerts de cour*, et par les expressions *musique de chambre* on entend les morceaux destinés à être exécutés dans une salle de concert, tels que les *symphonies*, les *concertos*, les *quatuors*, les *sonates*, les *airs détachés*, les *nocturnes*, les *fantaisies*, les *canons*, les *variations*, les *solos* pour divers instruments, etc.

Musique d'église (musica da chiesa). — Les messes, les graduels, les antiennes, les offertoires, les psaumes, les motets, etc., et même certains oratorios, composent ce que l'on appelle la musique sacrée ou d'église. Elle est destinée à manifester l'admiration et à célébrer les

louanges dues à la sagesse, à la toute puissance et à la bonté de Dieu.

La musique d'église n'a la physionomie qui lui est propre qu'aux conditions suivantes : 1° il faut que le chant y domine et soit toujours simple, grave et dépouillé de tout ornement frivole; comme le caractère, triste ou gai, en doit toujours être noble, on aura soin d'éviter dans cette sorte de composition les figures propres à la musique de danse. 2° L'harmonie en doit être combinée de manière à produire des effets nobles, solennels, sublimes; les transitions y seront rapides et propres à imprimer la surprise; les digressions fortes ne pourront avoir lieu que dans le cas où les contrastes frappants se trouveraient dans le texte, et alors elles devront être empreintes d'une vigueur correspondante. Le style lié est celui qui convient le mieux à la musique sacrée, par le double caractère de variété et de gravité dont il est marqué; il doit donc y régner de préférence. Les chœurs et les morceaux à plusieurs voix seront d'un effet d'autant plus agréable qu'on y aura mieux traité le contrepoint dont la fugue forme la partie la plus intéressante (Voy. *Fuga*). 3° Le chant doit être simple, dépourvu de passages difficiles et recherchés ainsi que d'inutiles ornements. 4° L'instrumentation doit être assortie au caractère de la musique qu'elle est destinée à accompagner; ainsi elle sera brillante lorsqu'elle exprimera la joie, bien que toujours sérieuse, moins vive lorsqu'elle peindra la tristesse.

Essayons maintenant d'établir un parallèle entre la musique d'église et la musique de théâtre : 1° le *sujet* de la première est *général*, puisqu'elle exprime les sentiments de la multitude réunie dans le temple, tandis que celui de la seconde est relatif aux sentiments particuliers qui font le sujet d'une scène. 2° L'*objet* de la musique sacrée porte le caractère de l'infini, c'est la divinité elle-même; celui de la musique de théâtre est l'homme selon ses qualités et ses actions:

3° Le *but* de la musique sacrée est de concentrer tous les sentiments des fidèles en un seul, la piété ; aussi les mouvements lents, la musique *artificielle* et tout ce qui peut porter à la méditation, en forment la base ; la musique profane, au contraire, a pour but de produire une variété de sentiments qui lui permet de traiter avec plus de liberté les mélodies et les rhythmes.

Musique des sphères ou *Harmonie des sphères* (musica delle sfere o armonia delle sfere). — L'antique école pytagorique enseignait que les corps célestes avaient la propriété de produire entre eux une sorte d'harmonie musicale ; c'est d'après cela que les poètes de nos jours se servent encore de cette expression quand ils veulent parler de l'ordre et de l'harmonie qui règnent dans l'univers.

Musique d'harmonie (musica d'armonia). — (Voy. *Musica istrumentale*).

Musica ficta. — (Voy. *Fa fictum*). Tinctor explique ainsi cette expression : *Ficta musica est cantus propter regularem manus traditionem æditus.*

Musique figurée (musica figurata). — La musique figurée est composée de notes différentes les unes des autres par leur valeur et leur mouvement, au lieu que la musique chorale procède par notes de valeurs homogènes.

La musique figurée fut inventée dans le siècle de Guido (Voy. l'art. *Note*). Auparavant on observait les syllabes longues et brèves, et la longue durait dans le chant deux fois le temps que durait la brève. Par suite de l'invention des valeurs différentes, la musique secoua le joug de la poésie et de la prosodie, et devint un art indépendant, propre à exprimer les sentiments de l'ame.

Musique instrumentale (musica istrumentale). — On appelle ainsi les compositions musicales destinées à être exécutées par des instruments de musique, quels qu'ils soient ; on appelle ordinairement *musique d'harmonie*

celle qui doit être jouée par des instruments à vent, tels que hautbois, clarinettes, bassons et cors.

Musique militaire (musica militare).. — Le but principal de la musique militaire est d'exciter l'héroïsme du guerrier.

Sa perfection consiste à être : 1° *populaire*, parce qu'elle est destinée particulièrement à des oreilles peu musicales; 2° *solennelle*, et pour cela elle demande des instruments à vent ou de percussion dont le son soit fort et éclatant; 3° *marquée par un rhythme fortement accentué;* 4° composée dans des *tons brillans*, tels que *mi*, *mi* ♭, *do*, *ré*, etc.

Musique nationale (musica nazionale). — On qualifie ainsi la musique propre aux différentes nations; chacune a des caractères qui la distinguent de celles des autres nations (Voy. les art. *Canto* et *Canzone*). A l'article *Scola* (école) nous parlerons particulièrement de ce qui distingue et caractérise la musique française, la musique italienne et la musique allemande.

Musique organique (musica organica). — Signifiait autrefois musique instrumentale.

Musique théâtrale (musica teatrale). — Elle comprend les *opéras* et les *oratorios*, ainsi que les différentes parties qui les composent, telles que les ouvertures, les récitatifs, les airs, les duos, les trios, les quatuors, etc.

Musique vocale (musica vocale). — C'est celle à laquelle sont appliquées les paroles que l'on prononce en chantant, ce qui constitue la différence qui existe entre cette musique et la musique instrumentale. Et c'est en raison d'une telle différence, que les Grecs distinguaient la musique vocale par les expressions μελος και λογος (chant et parole), comme nous l'avons déjà dit en parlant de la musique pratique.

L'auteur qui compose de la musique vocale ne peut pas, comme le compositeur de musique instrumentale, s'abandonner aux élans de son imagination créatrice; il doit en subordonner la vivacité à la poésie qui sert de base à sa com-

position, et, en outre, posséder parfaitement la langue dans laquelle est écrite cette poésie, en connaitre la prosodie, la déclamation, afin qu'instruit de la nature des sentiments et des moyens par lesquels ils sont exprimés, il soit mieux à même de choisir le ton, le rhythme, la mesure et l'accompagnement convenable à l'expression de ces sentiments. Il doit faire attention à ne pas répéter ou transposer inutilement les paroles avant que la période soit terminée, à moins qu'une raison impérieuse ne l'exige.

MUSICA A COLPI DI CANONE = MUSIQUE A COUPS DE CANON. * — L'emploi du canon, canonnant en musique, date de 1788.

Ce fût un Italien qui, le premier, tenta cette innovation. C'est le célèbre Sarti qui réclame l'honneur des concerts pyrotechniques. Appelé, en 1784, à Saint-Pétersbourg, en qualité de maître de chapelle, il y organisa un orchestre formidable pour donner à son bénéfice un grand concert spirituel. Mais ce fut surtout en 1788, lors de la fête célébrée pour la prise d'Okzakow qu'il dépassa tout ce qu'on avait entendu dans la capitale du Nord. Il composa un grand *Te Deum* qui fut exécuté dans le château impérial par une nombreuse réunion de chanteurs et d'instrumentistes, auxquels se joignit un orchestre de cors russes. Pour augmenter l'effet de cette musique grandiose, Sarti fit placer dans la cour du château des canons de différents calibres, dont les coups, tirés en mesure à des intervalles donnés, formaient la basse de certains morceaux.

Cette musique étrange, on le pense bien, fit du bruit et trouva de l'écho en Allemagne, où Charles Stamitz, célèbre par son talent sur l'alto et la viole d'amour, exécuta, à Nurenberg, une grande musique vocale et instrumentale de sa

* Ajouté par le Traducteur.

composition, dont la pompe était relevée par l'accompagnement obligé de coups de canon.

En Russie, la tradition de Sarti n'a pas été perdue. Dans un ouvrage récent sur ce pays * on trouve la description d'un camp de plaisance, tenu en 1836 à Krasnoje-Selo, aux environs de Pétersbourg.

A la fin des manœuvres il y eut une grande parade qui se termina par un chant guerrier composé pour cette solennité. Cent vingt coups de canon, tirés simultanément, formaient l'introduction. Puis le chant fut entonné par la masse innombrable des chanteurs de tous les régiments, soutenus par toute la musique militaire, deux corps de trompettes et des tambours, au nombre de seize cents. Des coups de canon, tirés régulièrement, battaient la mesure. **

MUSICALE = MUSICAL, *adj.* — S'applique à tout ce qui appartient à la musique, et l'on dit : *art musical*, *phrase musicale.*

MUSICALMENTE = MUSICALEMENT, *adv.* — Relativement, conformément aux règles de la musique, d'une manière musicale.

MUSICE VIVERE. — Proverbe latin qui signifie *mener joyeuse vie* (*Id est laute, hilariter vivere*).

MUSICO = MUSICIEN, *s. m.* — Ce nom se donne également à celui qui compose la musique et à celui qui l'exécute.

Le mot italien *musico* est aussi le nom qu'on donnait autrefois aux castrats, et qu'on donne encore aujourd'hui aux femmes qui chantent en voix de *contralto.*

MUSURGOS. — Les anciens Grecs donnaient également ce nom au compositeur de musique et à l'exécutant.

MUTATION (*Jeux de*). — On appelle ainsi les registres de l'orgue dont les tuyaux ne sont point accordés au diapa-

* *Souvenirs de Russie*, par Meyer.

** Anders.

son des jeux de fonds et qui sonnent ou la tierce ou la quarte, ou la quinte de ceux-ci, et quelquefois plusieurs de ces intervalles à la fois. Le cornet, la cymbale, la fourniture sont des jeux de mutation.

MUTAZIONE, *s. f.* = MUANCES, *s. f. pl.* — Changements du nom des notes dans la *solmisation* (Voyez ce mot) du plain-chant, lorsque le chant sort des bornes de l'*hexacorde*. Les chanteurs ont pour règle dans ces changements d'appeler *mi-fa*, en montant, les deux notes entre lesquelles il y a un demi-ton ; et *fa-la*, en descendant, les notes qui forment le même intervalle, lorsque le mouvement descendant se prolonge.

Les anciens Grecs distinguaient cinq espèces principales de muances (Voy. *Greci antichi*).

MUTAZIONE DELLA VOCE = MUE DE LA VOIX. — La nature opère un changement dans la voix, à l'époque où les individus des deux sexes passent de l'enfance à la puberté.

L'époque de ce changement n'est point fixe, ni chez les uns, ni chez les autres ; ce qui est constant cependant, c'est que la voix des hommes, après la mue, change tout-à-fait de nature en prenant un caractère opposé à celui qu'elle avait, tandis que la voix des femmes n'éprouve point une mutation pareille, car le seul changement qui s'opère en elles consiste à donner à cette voix, sans qu'elle change de nature, plus de force et plus d'étendue.

Si la voix d'un garçon, par exemple, avant la mue est celle d'un soprano, elle deviendra presque toujours celle d'un ténor; si c'est une voix d'alto, le résultat de la mue c'est la voix de basse. Dans les femmes, la voix, après la mue, reste soprano ou devient contralto.

La période de la mue dure souvent deux, trois et même quatre ans. Quelquefois il arrive cependant que la nature n'opère pas de changement dans la voix (Voy. *Falsetto*).

MUTH-LABBEN. — Quelques personnes prétendent que ce titre, placé en tête du psaume 90, indique un instrument des Hébreux. Il est plus probable, ce nous semble, qu'il indique le commencement d'un hymne antique sur l'air duquel devait être chanté ce psaume.

MYLOTHROS. — Nom d'une chanson grecque que chantaient les meuniers.

N

NABLA, NABLUM ou NEBEL. — Ancien instrument des Hébreux, que Luther a traduit par Psaltérion. Quelques uns croient que c'était la lyre des anciens.

NACCARE=CASTAGNETTES (espag., *castanetas* ou *castanuelas*), *s. f. pl.* — Instrument de percussion composé de petits morceaux de bois dur, arrondis en forme de noix, dont les bords sont ajustés l'un à l'autre. Les castagnettes s'attachent au pouce par le moyen d'un cordon; en les frappant avec les autres doigts que l'on fait glisser dessus rapidement l'un après l'autre, on produit une espèce de battement semblable à celui du trille, qui communique de la gaîté au caractère du chant ou de la danse que l'on accompagne avec le son de cet instrument.

Les castagnettes sont fort en usage parmi les femmes de l'Orient. De toutes les contrées de l'Europe, l'Espagne est celle où l'emploi en est le plus général et le plus fréquent; les Espagnols s'en servent pour accompagner leurs airs de danse. On en fait aussi usage dans quelques provinces napolitaines.

Bonnanni donne le même nom à certaines timbales turques qui ressemblent aux castagnettes.

La fig. 29 contient un air de danse avec accompagnement de castagnettes.

NAFIRI. — Nom d'une trompette indienne.

NAGARET. — Espèce de timbales en usage dans l'Abyssinie; on les frappe avec un bâton courbé, long de trois pieds, et on les attache sur des mulets de selle.

NAZARD, *s. m.* — Jeu d'orgue qui tire son nom de sa qualité de son nasillarde. Il sonne la quinte du *prestant*; c'est pourquoi on lui donne quelquefois le nom de quinte. Le *nazard* est de l'espèce de jeux d'orgues qu'on appelle *jeux de mutation*.

NATURALE = NATUREL, *adj.* — Nous avons parlé de ce qui est relatif à cette épithète, en traitant les articles *Accident*, *Chant*, *Intervalle*.

NATURALEZZA, *s. f.* = NATUREL, *s. m.* — La beauté de l'art consiste dans l'imitation de la nature; Aristote lui-même avait reconnu la solidité de ce principe. Les théoriciens modernes ont jugé que cette définition restreint trop le domaine de l'art; mais ne voulant pas renoncer au principe qui repose sur l'imitation, ils ont substitué au mot *nature* ceux de *belle nature*, ce qui au fond veut dire la même chose, puisque la belle nature n'est autre chose que la nature elle-même. Cependant, comme l'art ne rejette pas le beau idéal, et qu'il opère d'après des règles libres, il arrive que l'artiste, en imitant la nature, l'embellit, l'ennoblit, l'élève pour ainsi dire à l'idéal.

NECHILOTH. — Nom générique des instruments à vent en hébreu, comme le mot *néginoth* est le nom générique des instruments à cordes.

NÉGINOTH. — (Voy. l'art. précédent).

NEI. — Espèce de flûte traversière faite de roseau, en usage chez les Turcs.

NEKABHIM. — (Voy. *Chalil*).

NENIA ou NAENIA. — Nom des chansons que l'on chantait chez les anciens, à l'occasion des funérailles de certaines femmes mercenaires, appelées *praeficiae*.

NERONEI = NÉRONÉENNES.—Fêtes romaines instituées par Néron, dans lesquelles avaient lieu des luttes musicales.

NETE. — Quatrième corde des tétracordes les plus aigus du système grec (Voy. l'art. *Greci antichi*).

NÉTOIDES. — C'était une partie de l'antique mélopée grecque (Voy. *Greci antichi*).

NEUMA = NEUME, *s. f.* — Cette expression avait autrefois plusieurs significations. Elle indiquait : 1° certaines figures mélismatiques ou mélodiques, que l'on plaçait sur une voyelle, et le plus souvent sur la dernière syllabe du mot *alleluja*; 2° l'art de mettre un chant en notes de musique (Voy. Florès, *Mus. omnis cantus Grégoriani in Proem*); 3° une pause (Franchin. Gafor., *Mus. pract.*, lib. 1, cap. 8); 4° un comma qui distinguait quelques parties du texte; 5° un signe final, etc.

NEXUS. — Nom antique de la mélodie consistant en une succession alternée de sons qui procédaient ou par degré ou par saut : lorsqu'ils montaient, ils se nommaient *nexus rectus;* lorsqu'ils descendaient, on les nommait *nexus anacamptus ;* et lorsqu'ils montaient et descendaient *nexus circumstans.*

NI. — (Voy. *Solmisazione*).

NICOLO, *s. m.* — Nom que l'on donnait anciennement à une sorte de hautbois qui était le contralto de cet instrument, et qui n'est plus en usage (Voy. *Bombardo*).

NOBILE = NOBLE, *adj.* — (Voy. *Sublime*).

Noble signifie ordinairement l'opposé de trivial et de commun. Le style musical est noble lorsqu'il s'élève au dessus

de l'expression commune, que les formes trop usitées et insignifiantes ainsi que les ornements superflus en sont exclus. Dans l'exécution, la noblesse consiste à éviter l'emploi des agréments inutiles, à marquer sans affectation l'accent oratoire, à faire les difficultés avec désinvolture, enfin à exposer avec aisance et dignité toutes les périodes d'un morceau de musique. Un maintien décent et sans affectation, et que ne dérangent pas des contorsions et des grimaces, donne de la noblesse à l'extérieur et au matériel de l'exécution. Des modes graves, des passages remplis de majesté, et toujours assortis aux ressources de l'instrument, au lieu où l'on se trouve, et au genre de la composition que l'on exécute, communiquent à l'exécution un je ne sais quoi de noble que l'on sent, mais qu'il est impossible d'exprimer.

L'opposé de la noblesse d'exécution est indiqué par l'épithète *maniéré*, qui signifie que l'on exécute un chant naturel en le chargeant d'ornements affectés.

NODO = NŒUD, *s. m.* — On appelle *nœuds* les points déterminés par lesquels une corde sonore mise en vibration est divisée en parties aliquotes vibrantes, qui rendent des sons différents de ceux produits par la corde entière (Voy. *Suono*).

NOELS, *s. m.* — Mélodies simples de quelques cantiques qui se chantent à l'église pendant les fêtes de Noël. Ces vieux airs sont originaires de la Provence et de la Bourgogne. Les Français aiment beaucoup les Noëls, et les organistes en jouent souvent en disposant les registres de leur instrument de manière à imiter la musette. Les plus habiles les varient et y introduisent des difficultés. Les Noëls de Daquin ont eu autrefois de la réputation.

NOMO = NOME (de νομος, loi). — Espèce d'air des anciens Grecs, dont on ne pouvait changer en rien la mélodie. Les *nomes* contenaient dans l'origine les principales lois de la vie

civile, ou des louanges en l'honneur de quelque divinité imaginaire; le nome se conserva le même par la suite, malgré les changements introduits dans l'objet de sa destination. On les distinguait en outre par le nom des peuples chez qui ils étaient en usage; ainsi on disait *nome éolien*, *nome lydien*, etc., ou d'après ce qui en était le sujet, comme *nome comique*, *pythique*, etc., ou d'après le rhythme, comme *nome dactylique*, *iambique*, ou d'après le mode que l'on y avait employé, ou par le nom du compositeur lui-même, ou suivant d'autres circonstances semblables.

NONA = NEUVIÈME, *s. f.* — Intervalle dissonant de neuf degrés, ou l'octave de la seconde; il est de trois espèces; c'est-à-dire, 1° la *neuvième mineure*, comme *mi*, clé de basse, troisième espace, et *fa*, clé de violon, premier espace; 2° la *neuvième majeure*, comme *do*, clé de basse, second espace, et *ré*, au dessus de la portée; 3° la *neuvième augmentée*, comme *fa*, clé de basse, quatrième ligne, et *sol*, clé de violon, seconde ligne.

Les neuvièmes et les secondes, considérées comme intervalles, ne diffèrent pas entre elles, et ce n'est que dans l'usage harmonique que l'on peut reconnaître en quoi consiste leur différence. Ainsi, si la dissonance se trouve à la partie de basse, et qu'on veuille la résoudre comme dans l'exemple de la fig. 107, *a*, l'intervalle sera alors une seconde; mais si au contraire la dissonance se trouve à la partie aiguë, et qu'on la résolve comme dans l'exemple de la même figure, lettre *b*, cet intervalle s'appellera une neuvième. On voit, d'après ce dernier exemple, que la neuvième se résout sur l'octave. La fig. 108 contient plusieurs autres résolutions de la neuvième.

NON TROPPO (*pas trop*). — Expression italienne qui se joint aux indications de mouvement, de vitesse ou de lenteur, ou aux modifications de force et de douceur. Ainsi *non troppo allegro* veut dire *pas trop vite*; *non troppo*

adagio, pas trop lent; non troppo forte, pas trop fort.

NONA = NONE, *s. f.* — Partie de l'office divin, une des heures canoniques.

NONUPLA DI CROMA, DI SEMI CROMA = NONUPLE DE CROCHE, DE DOUBLE CROCHE (Voy. *Tempo*).

NOTA ACCIDENTATA = NOTE ACCIDENTÉE. — C'est-à-dire accompagnée d'un des signes que l'on nomme accidents.

NOTA ARMONICA ACCESSORIA = NOTE HARMONIQUE ACCESSOIRE. — On appelle ainsi celle qui suit une note harmonique et fait partie de la même harmonie (Figure 81).

NOTA CARATTERISTICA = NOTE CARACTÉRISTIQUE. —Quelques uns veulent que ce soit la note sensible, d'autres la tierce et la sixte majeures qui caractérisent le mode; d'autres appellent ainsi la note qui, dans l'intonation des psaumes, règle toutes les syllabes qui précèdent la cadence intermédiaire et finale.

NOTA CON DOPPIA GAMBA = NOTE A DOUBLE QUEUE (fig. 109). — Ces notes se trouvent ordinairement dans les parties de violons, de violes, de guitare, etc., et ce sont des notes qu'on exécute sur la corde à vide : la double queue indique qu'à la corde à vide on doit unir son unisson correspondant, ce qu'on obtient en pressant avec le doigt la corde voisine.

NOTA CONTRO NOTA = NOTE CONTRE NOTE. — (Voy. *Contrappunto*).

NOTA CORONATA = NOTE COURONNÉE. — Note ayant un demi-cercle au dessus ou au dessous, avec un point au milieu (Voy. *Fermata*).

NOTA DI PASSAGGIO, *nota d'abbellimento* = NOTE DE PASSAGE, *note d'agrément*. — La note d'agrément, appelée par les théoriciens *transitus irregularis*, précède la note harmonique (fig. 110); la note de passage, ou *note*

fausse (nota falsa), la suit (fig. 111), etc. Toutes deux ont la prérogative de ne pas être comprises dans l'harmonie.

Jean Weber parle longuement de ces notes dans le troisième volume de son ouvrage sur la théorie de la composition, où il leur a consacré 100 pages. Elles font tout le charme de la mélodie, et sans elles la musique serait trop aride et seulement harmonieuse. Elles peuvent être aussi employées d'une manière dure et désagréable, et quelquefois il faut avoir l'oreille bien exercée pour distinguer si l'enchaînement de certaines compositions recherchées est bien admissible sans la choquer.

NOTA DOPPIA = NOTE DOUBLE. — Lorsqu'on trouve dans une partie instrumentale deux rondes dans la mesure, soit à deux ou quatre Temps, ou deux notes quelconques, placées sur la même ligne, cela indique, 1° que si c'est une partie d'instruments à vent, cette note doit être la même tant pour le premier que pour le second hautbois, flûte ou cor, et ainsi des autres instruments en pareil cas; 2° que si c'est une partie d'instruments à cordes et à manche, l'exécutant redoublera la note à vide par son unisson, en pressant avec le doigt la corde voisine inférieure à l'endroit correspondant.

NOTA E PAROLA = NOTE ET PAROLE. — Correspondance d'une note exprimée distinctement par chaque syllabe des paroles qu'on doit chanter; de façon que pour noter, par exemple, le chant d'un mot composé de deux syllabes, on emploie deux notes; si le mot est composé de trois syllabes, on se sert de trois notes, et ainsi de suite.

NOTA LEGATA = NOTE LIÉE. — (Voy. *Legato*).

NOTA MARTELLATA = NOTE MARTELÉE. — (Voy. *Martellato*).

NOTA PICCHETTATA = NOTE PIQUÉE. — (Voy. *Picchettato*).

NOTA PORTATA = NOTE TRAINÉE. — (Voy. *Portato*).

NOTA PRINCIPALE = NOTE PRINCIPALE.—On appelle ainsi en harmonie la note contenue dans l'accord, différente des notes de passage et d'agrément, en ce que celles-ci sont en dehors de l'harmonie. Quand on l'applique à la mélodie, on appelle note principale celle sur laquelle repose l'accent.

NOTA PUNTATA = NOTE POINTÉE. —(Voy. *Puntato*).

NOTA SCIOLTA = NOTE DÉLIÉE. — (Voy. *Sciolto*).

NOTA SENSIBILE = NOTE SENSIBLE (*semitonium*, *subsemitonium*). — C'est la septième majeure lorsqu'on monte de la tonique à l'octave; en descendant, ce ne serait plus la même chose, et l'on ne pourrait pas lui donner ce nom.

La note sensible est aussi importante pour la mélodie que nécessaire à l'harmonie; considérée par rapport à la mélodie, elle fait pressentir la note fondamentale, et doit en certain cas se résoudre sur le son principal; en la considérant sous le rapport harmonique, elle forme la tierce de l'accord de dominante, et sa résolution étant la tonique, elle doit nécessairement tomber sur la triade du son fondamental et former une cadence parfaite.

NOTA SINCOPATA= NOTE SYNCOPÉE. — (Voy. *Sincopato*).

NOTARE=NOTER, *v. a.*—C'est écrire la musique avec des caractères destinés à cet usage, et appelés notes. Il faut distinguer l'action de noter et celle de copier. Un compositeur note ce qu'il compose ou ce qu'il a retenu par cœur; celui qui copie, écrit la musique d'après l'exemplaire qu'il a sous les yeux.

NOTAZIONE = NOTATION, *s. f.* — Manière de noter ou d'écrire la musique (Voy. l'article suivant).

NOTE = NOTES, *s. f. pl.* — Signes ou caractères qui servent à noter ou à écrire la musique. On ne donne ce nom qu'aux caractères qui représentent les sept sons *do*, *ré*, *mi*. *fa*, *sol*, *la*, *si*.

Les Grecs furent les premiers qui, parmi les peuples de

l'antiquité, se sont servi de caractères pour écrire la musique. On en attribue la première idée à Terpandre, de l'île de Lesbos, qui vécut 650 ans avant Jésus-Christ. Les Grecs se sont servis dans la suite de neuf cent quatre-vingt-dix signes pour représenter les quinze sons de leur système. Il y en avait quatre cent quatre-vingt-quinze pour la musique vocale, et autant pour la musique instrumentale. Cette manière de noter s'est conservée jusqu'à la fin du VI[e] siècle de l'ère chrétienne. Saint Grégoire la simplifia en substituant à ces caractères les majuscules de l'alphabet, ou des minuscules lorsqu'on voulait indiquer l'octave la plus élevée (Voy. les art. *A* et *Intavolatura*).

Voici l'exemple d'un texte latin chanté avec quelques unes des lettres et signes dont nous venons de parler :

dc ♮ c d e dc ♮ a ♮ cd a GFGG
Sit nomen Domini benedictum in sœcula.

*I— I \ \ I I I I I I I I — \ \ I I \ *
Oremus præceptis salutaribus moniti, et — audemus dicere.

I ɔ I I I — c (c) — —
Pater noster, qui es in cœlis. — Amen.

Au dire de Zarlin (*Inst.*, tom. I, P. IV, chap. VIII, p. 395), c'est saint Jean Damascène qui, dans le huitième siècle, introduisit des caractères, chacun desquels indiquait un intervalle entier.

Hubald ou Hucbald, moine bénédictin de Saint-Amand en Flandre, et un des plus remarquables écrivains du X[e] siècle, fut le premier à introduire une notation qui consistait en points et petites lignes obliques placées entre les espaces de lignes parallèles; ces points furent aussi introduits en 986 dans le couvent de Corbie, en France. Les points sur les lignes existaient également dans le X[e] siècle (Voy. Kircher, *Musurg.*, tom. 1, p. 213, et Vinc. Galilée, *Dialogo della Musica antica e moderna*, p. 36). Dans le XI[e] siècle, Gui d'Arezzo se servit des points tant sur les lignes que dans les

espaces, et réforma le nombre des clés qu'on employait avant lui ; il introduisit en outre des notes dont la forme était celle d'un rhombe. Vers la fin du XI[e] siècle, Francon de Cologne introduisit des figures de notes de différentes valeurs, et jeta par là les bases de la musique figurée. *

Les trois premiers siècles qui suivirent l'invention de la musique figurée, c'est-à-dire le XII[e], XIII[e] et XIV[e] siècles, eurent des notations différentes et qui appartinrent à chacun d'eux en particulier. Toutes ces notations cependant ne furent pas de longue durée, et ce n'est que dans le XV[e] siècle que presque toute l'Europe adopta une seule notation pour la musique de plain-chant ainsi que pour la musique figurée. Par la suite, on établit des notes ou caractères de musique, qui indiquèrent la durée du son, et qu'on appelait à cette époque : 1° *Maxime*, ou note de la valeur de huit mesures

* Plusieurs auteurs ont attribué et attribuent encore l'invention de la musique figurée à Jean de Muris ; malgré cette opinion, il est généralement reconnu que cet honneur appartient à Francon de Cologne, d'origine allemande ; car, dans un manuscrit qu'on trouve à la Bibliothèque du Vatican, intitulé : *Compendium Joannis de Muribus*, on lit un passage duquel il résulte que Jean de Muris renonce lui-même à cet honneur. Ce passage est ainsi conçu : *deinde Guido monachus qui compositor erat gammatis qui monochordum dicitur, voces lineis et spaciis dividebat. Post hunc magister Franco qui invenit in cantu mensuram figurarum, etc.* Ms. Reg. Suec. in Vatic., n° 1146. (Voy. Burney, *History of Music*, t. II, p. 175.) Doni, dans son *Discorso sopra le consonanze*, p. 257, l'appelle *Francone di Colonia*, et parle de lui comme d'un des premiers contrepointistes. Il n'y a pas long-temps on a trouvé un autre manuscrit intitulé : *Compendium de discantu*, qui commence ainsi : *Ego Franco de Colonia*. On sait, du reste, que cet auteur remarquable s'était déjà rendu célèbre en 1047, et qu'en 1083 il vivait encore et était même attaché à la cathédrale de Liége ; ce qui engagea l'auteur de l'*Hist. lit. de France*, t. VIII, à dire que Francon de Cologne était né dans ce pays. Mais ce qui est encore plus singulier, c'est que, dans un manuscrit qu'on conserve à la Bibliothèque Ambroisienne à Milan, intitulé : *Franchonis Musica et Ars cantus mensurabilis*, on l'appelle *Parisiensis magister*.

(fig. 112, *a*); 2° *Longue* ou note de quatre mesures (même fig. *b*); 3° *Brève* ou note de deux mesures (*c*); 4° *Semi-Brève* ou note d'une mesure (*d*); 5° *Minime* ou note d'une demi-mesure (*e*); 6° *Semi-Minime* ou note d'un quart de mesure (*f*); 7° *Fusa* ou note d'un huitième de mesure (*g*), et 8° *Semi-Fusa* ou note d'un seizième de mesure (*h*). Voici la dénomination actuelle des notes en français et en italien : *carrée* (breve), *ronde* (semi-breve), *blanche* (minima), *noire* (semi-minima), *croche* (croma), *double-croche* (semi-croma), *triple-croche* (bis-croma), *quadruple-croche* (semi-bis-croma) (Voy. fig. 113.)

Comme dans la musique moderne il existe une plus grande étendue de sons que dans la musique ancienne, et que la portée de cinq lignes ne suffit pas pour recevoir tous les sons que peut parcourir la voix humaine, et surtout la plupart des instruments, on a eu recours à un moyen ingénieux, c'est-à-dire à la diversité des clés, qui, placées au commencement de la portée, indiquent que ce qui y est écrit appartient à telle ou telle voix, et en outre aux lignes supplémentaires. Ce dernier moyen ne consiste pas cependant à composer la portée d'autant de lignes permanentes qu'il en faudrait pour embrasser l'étendue de certains instruments; car une sorte de labyrinthe inextricable résulterait de cette multitude de lignes; mais à ajouter des fragments de lignes à la portée, soit au dessus, soit au dessous, au fur et à mesure qu'on en a besoin, et à les supprimer lorsqu'ils cessent d'être utiles. Ces fragments ne se confondent pas avec la portée et se détachent sensiblement pour l'œil.

NOTE SOVRABBONDANTI = NOTES SURABONDANTES. — Quelques auteurs donnent ce nom aux triolets et aux sextolets; et dans quelques cas, aux notes marquées 5 pour 4, 7 pour 4, 9 pour 8, 10 pour 8, etc.

NOTEUR, *s. m.* — On appelait ainsi autrefois les musiciens qui étaient employés dans les chapelles à écrire la musique

qu'on distribuait aux exécutants. Ce nom n'est plus en usage ; on l'a remplacé par celui de copiste (Voy. ce mot).

NOTTURNO = NOCTURNE, *s. m.* — Partie de l'office des matines, qui se divise en trois *nocturnes*, ainsi appelés parce que les premiers chrétiens les chantaient pendant la nuit en trois temps différents. Ces nocturnes se composent d'un certain nombre de psaumes avec trois leçons, comme on le voit dans l'*office des morts*, dont on met en musique les *répons* et les *leçons*.

NOTTURNO = NOCTURNE, *s. m.* — Morceau de musique destiné à être exécuté de nuit en sérénade, ou bien dans un salon. Comme ce genre de composition se distingue surtout par un certain caractère paisible, doux et affectueux, on ne doit choisir pour l'exécution d'un nocturne que des instruments insinuants, et éloigner ceux qui produisent une musique bruyante. Dans la poésie d'un nocturne vocal, on traite souvent des sujets qui se rapportent aux charmes d'une belle nuit, à la lune, aux étoiles, etc. Les qualités que ces sujets réclament sont une mélodie gracieuse et suave, tendre et mystérieuse, des phrases simples, une harmonie peu travaillée, mais pleine, onctueuse et sans trivialités. Asioli a composé des nocturnes charmants.

On donne aussi le nom de nocturne à certains morceaux d'opéra qui ont le caractère du nocturne et se chantent dans une scène de nuit.

NUMERI = CHIFFRES. — Avec les chiffres on indique : 1° la valeur des notes; par exemple, 1 indique la ronde; $\frac{1}{2}$ la blanche; $\frac{1}{4}$ la noire, et ainsi de suite; 2° avec les chiffres on marque les Temps musicaux, comme 2, ou $\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$; 3° les chiffres indiquent les intervalles : 1, la première; 2, la seconde; 5, la quinte; 9, la neuvième. Les chiffres, placés les uns au dessous des autres en ligne directe, désignent les accords; par exemple :

5 7 9
5 5 5, etc. ; de là vient qu'on appelle *science*
1 3 3

numérique, l'art de l'accompagnement qui apprend à se servir de chiffres au lieu de notes pour indiquer les intervalles et les accords ; 4° la science canonique et l'acoustique, etc., se servent de chiffres pour exprimer les proportions, les relations des intervalles, des accords, etc. ; 5° on se sert encore des chiffres pour marquer le doigté d'un passage scabreux, ou indiquer celle des cordes du violon sur laquelle un passage doit être exécuté.

NUMERO D'ORCHESTRA = PROPORTION D'ORCHESTRE. — Le nombre des artistes pour une exécution musicale en grand, doit être proportionné à la grandeur du local. Un orchestre faible, placé dans un grand théâtre, ne produira jamais une masse de son assez forte pour remplir le local de manière à ce que chaque partie en particulier puisse être suffisamment entendue. Le contraire a lieu pour un grand orchestre qui joue dans une petite salle ; il produira une trop grande masse de son, dont l'effet sera trop pénétrant et trop bruyant à l'oreille.

La proportion des parties principales est d'une plus grande importance. Dix violons, par exemple, se trouveront dans une juste proportion avec trois violes, trois violoncelles et deux contrebasses, ou bien huit violons et deux violes, deux violoncelles et deux contrebasses ; il est bien entendu que l'on doit toujours avoir égard à l'âge et à la force des exécutants ; on doit en outre examiner la qualité des instruments, qui peuvent être plus ou moins forts, etc.

NUMERUS SECTIONALIS. — Ces mots latins signifient le nombre des mesures qui appartiennent à chaque membre parfait du rhythme de la mélodie.

O

O. — Cette lettre capitale est dans la musique ancienne le signe de ce qu'on appelait *Temps parfait* (Tempus perfectum), ou du Temps composé de trois *semi-brèves* (rondes), dans lequel la *brève* (carrée), qui n'était pas pointée, valait trois *semi-brèves*. Quelquefois on plaçait un point au milieu de cette lettre, ou on la coupait verticalement avec une ligne. Le *Temps imparfait* (Tempus imperfectum), qui ressemble à notre $\frac{2}{2}$, où la brève avait la valeur de deux semi-brèves, différait du *Temps parfait* et s'indiquait par un demi-cercle tourné à droite ou à gauche.

La lettre O désigne la corde à vide sur le violon, etc.

Quelques auteurs, en parlant de la position de la main, se servent de la lettre O pour indiquer le pouce.

Dans *l'art de chiffrer* l'harmonie on marque par la lettre O la note qui ne doit pas être accompagnée.

OBLIGATO = OBLIGÉ, *adj.* — On appelle *partie obligée* celle qui est tellement essentielle, qu'on ne peut la retrancher sans nuire considérablement au morceau auquel elle appartient. Ainsi une partie de chant ou d'instrument qui n'est point de remplissage, et qu'on ne peut exécuter à volonté, est une *partie obligée*, et l'on dit un psaume, un verset avec accompagnement obligé de violon, de clarinette, etc.

OBLIQUO = OBLIQUE, *adj.* — (Voy. *Moto*).

OBOE = HAUTBOIS, *s. m.* — Instrument à vent et à anche qui tire son origine du *chalumeau*. Le hautbois est formé de trois pièces. La partie supérieure, qui contient les trous pour les doigts de la main gauche, est armée d'une

clé pour le *fa* et pour le *la* ♭. Dans la pièce du milieu, outre les trous pour les doigts de la main droite, on trouve les clés pour le *fa* ♯, *mi* ♭ et *do*. Dans la partie inférieure, se trouvent deux trous qu'on ne bouche jamais.

Le hautbois est un des plus anciens instruments à vent, car les ménétriers s'en servaient déjà vers la fin du XVIe siècle. A cette époque, c'était un instrument grossier, d'un son dur et rauque, qui n'avait que huit trous, sans clés. Sa longueur totale était de deux pieds. Il resta long-temps dans un état d'imperfection qui ne permettait de l'employer dans l'orchestre que pour la musique champêtre. On ne commença à lui ajouter des clés que vers 1690. Les Besozzi, qui se rendirent célèbres par leur talent sur cet instrument, s'attachèrent à le perfectionner; un luthier de Paris, nommé de Lusse, y ajouta une clé vers 1780; et quelques autres améliorations, faites dans ces derniers temps, l'ont porté à un point de perfection qui ne laisse rien à désirer. Son étendue est maintenant de plus de deux octaves et demi.

La qualité de son du hautbois se prête merveilleusement à l'expression quand il est bien joué; ce son a plus d'accent, plus de variété que celui de la flûte.

Quoiqu'il soit le produit d'un petit instrument, il a beaucoup de puissance et perce souvent au dessus des masses d'orchestre les plus formidables. Le hautbois était l'instrument à vent aigu dont les compositeurs faisaient le plus fréquent usage, il y a quarante ans. Il convient également aux effets de l'orchestre et aux solos. *

OBOISTA = HAUTBOISTE, *s.* des deux *g.* — Celui qui joue du hautbois.

OCCENTORES. — Ténors.

OCHETUS. — C'était autrefois une espèce de chant tronqué, ou interrompu par des pauses, dont le mot corres-

* Fétis.

pondant en français pourrait être *hoquet*, d'où il dérive.

OCTOCHORDUM PYTHAGORAE, ou *lyre pythagorique.* —Les anciens Grecs comprenaient sous ce nom un système d'instrument très ancien et très borné, combiné avec les deux tétracordes *meson* et *synemmenon*, et inventé par Pythagore.

OCTOECUS. — Nom d'un livre d'église chez les Grecs, qui renferme tout ce que l'on chante pendant les offices, selon les huit tons du chant.

ODA ou ODE. — Mot grec qui signifie chant ou chanson.

ODEO ou ODÉON. — Edifice public à Athènes et ailleurs (comme à Syracuse) où les musiciens essayaient leurs morceaux avant de les exécuter en public (V. *Certami musicali*).

Odéon est aussi le nom d'un des théâtres de Paris, construit en 1782, et contenant environ 1800 personnes. Son corps de bâtiment isolé a 18 pieds et demi de largeur, 29 de profondeur, 9 d'élévation. Huit colonnes doriques formant péristyle décorent sa façade principale; trois galeries publiques, percées de 46 arcades, se lient avec le porche. La forme intérieure de cette salle est ovoïde; son grand axe est de 56 pieds; le petit, de 47. Elle est ornée de huit pilastres composites.

En ce moment (mars 1839) l'Odéon est occupé par la troupe italienne sous la direction de M. Viardot.

ODEOFONO = ODEOFONE, *s. m.* — Instrument inventé à Londres par un Viennois nommé Vanderburg Ce n'était qu'une modification assez bien imaginée du clavi-cylindre de Chladni. Le son se tirait de petits morceaux de métal, au moyen d'un clavier ou d'un cylindre.

OFFERTORIUM. — Antienne que l'on chante à la messe pendant l'offertoire.

OFFICIO DIVINO = OFFICE DIVIN. — On désigne par ces mots tout ce qui a rapport aux rites religieux, au chant, etc. Dans l'église, ils indiquent ce recueil de prières que les prêtres ont coutume de réciter ou de chanter. Il y

a l'office Ambroisien, Grégorien, Mozarabique, etc. Ce dernier a été introduit, au commencement du XVIe siècle, par François Ximenès, archevêque de Tolède.

OLOPHYRMOS. — Espèce de chanson funèbre des anciens Grecs.

OMBREGGIAMENTO DELLA VOCE — *(Ombre, nuance de la Voix).* C'est ainsi qu'on appelle en italien les différentes gradations des fortés et pianos, dont on doit alternativement faire usage dans les cantilènes pour leur donner un peu de relief; comme les ombres et les demi-teintes servent en peinture à faire ressortir les couleurs.

Cette manière de moduler la voix convient au genre de mélodie appelé *Cantabile*, c'est-à-dire à une mélodie large et uniforme, exprimant un sentiment tendre. Pour soutenir la voix agréablement dans une cantilène de ce genre, avec une expression suave et avec la gradation du piano et forté qu'exige le caractère de cette musique, il faut que la voix soit douée d'une force flexible qui réside, comme un ressort, dans la vibration du souffle qu'on ne doit employer qu'avec ménagement et suivant la gradation de force et de flexibilité que réclame l'expression du morceau.

OMNES. — Mot latin qui signifie *tutti* et que l'on trouve quelquefois au lieu de celui-ci dans l'ancienne musique sacrée.

OMOLOGO = HOMOLOGUE, *adj.*, (du grec ομολογος, correspondant). — Les sons *homologues* sont, par exemple, le *do* ♮ et *ré* ♭, entre lesquels il n'y a aucune différence dans les instruments à clavier, et une très petite et presque insensible dans le chant et les instruments à vent et à cordes.

ONDEGGIAMENTO, *s. m.* = ONDULATION, *s. f.* — Ce mot signifie à peu près la même chose que *tremolo*, excepté que le mouvement en est plus grave et que l'on émet les sons et la voix avec beaucoup plus de latitude.

ONDEGGIAMENTO DELL' ARCO = ONDULATION DE L'ARCHET. — (Voy. *Archeggiamento*).

OPERA, *s. f.* = **ŒUVRE**, *s. m.* — Par ces mots on désigne les compositions musicales d'un auteur, et l'on dit : l'*opera prima*, l'*œuvre premier* de Haydn; l'*opera quarta*, l'*œuvre quatrième* de Beethoven. Le mot *œuvre* est masculin quand il désigne les ouvrages de musique d'un auteur.

OPERA, *s. f.* = **OPÉRA**, *s. m.* — Spectacle dramatique et lyrique où l'on réunit tous les charmes des beaux arts, dans le but d'agir en même temps sur le cœur et l'imagination.

> Il faut se rendre à ce palais magique,
> Où les beaux-arts, la danse, la musique,
> L'art de tromper les yeux par les couleurs,
> L'art plus heureux de séduire les cœurs,
> De cent plaisirs font un plaisir unique.
>
> VOLTAIRE.

L'origine de l'Opéra, proprement dit, remonte à la fin du XVIe siècle. On ne connaissait à cette époque, en musique vocale, que les messes, les psaumes, des motets et des madrigaux. Les morceaux à plusieurs voix étaient plus estimés et plus répandus; ceux à cinq, six et sept voix étaient les plus communs. Cependant on les réduisait le plus souvent à quatre ou à cinq voix au plus dans les madrigaux et les chansonnettes napolitaines que l'on chantait dans les salons.

Mais tous les morceaux se ressemblaient de quelques côtés; car, quoiqu'ils n'appartinssent pas à la fugue régulière, ils étaient travaillés sur un thème par de continuelles imitations.

Les cantilènes employées sur la scène dans les fêtes et solennités spéciales données à l'occasion de faits mémorables, ou annuellement, dans un pays, étaient également écrites à quatre voix et exécutées de la manière suivante : supposez qu'Ariane abandonnée se plaignit de l'infidélité de son Thésée, l'*alto*, le ténor et la basse, cachés derrière le rideau ainsi que les joueurs de violon et de luth, placés dans les coulisses, l'accompagnaient aussitôt et formaient un vrai madrigal ou tout au moins une chansonnette. Mais si, d'un côté, les contrepointistes négligeaient à l'envi, par la multiplicité des

voix et leur harmonie recherchée, la symétrie du chant et la poésie, de l'autre, les poètes et les amateurs de musique, peu inspirés par le contrepoint, s'en plaignaient fortement.

Las enfin de ces plaintes éternelles, quelques amis des lettres se réunirent à Florence vers la fin du XVIe siècle chez *Jean de' Bardi*, comte de Vernio, et, après s'être mutuellement consultés, ils résolurent d'inventer, autant que possible, un drame semblable à l'ancienne tragédie grecque. Vincent Galilée et par la suite Jules Caccini, tous les deux membres de la réunion et jouissant d'une belle réputation d'artistes, formèrent le projet de réciter comme essai un poème avec un simple accompagnement d'instruments à cordes. Cet essai fut suivi de bien d'autres et donna lieu à la représentation d'un drame de la composition d'Octave Rinuccini, mis en musique par Jacques Peri, ayant pour titre *Daphné*. On le joua dans la maison d'un gentilhomme nommé Jacques Corsi, où se réunissait alors cette fameuse société. On finit cependant, après nombre d'essais, par représenter en public, à l'occasion du mariage de Henri IV, l'opéra d'*Euridice*, dont la poésie était de Rinuccini, et la musique de Peri et Caccini.

Ces opéras étaient tous composés d'après la nouvelle école de musique, et entrecoupés, de temps en temps, par un chœur, l'air n'étant pas encore connu. Cette nouvelle espèce de musique n'était autre chose que le commencement de notre récitatif, et s'appelait *Musique en style de représentations*. Ce récitatif imparfait fut perfectionné vers l'an 1650, ainsi qu'on le croit généralement, par le maître de la chapelle papale, Jacques Carissimi.

Apostolo Zeno et Pierre Métastase introduisirent par la suite dans la poésie des opéras une réforme qui les rendit plus conformes au bon goût.

Ce fut Venise qui, après Florence, eut l'avantage de voir un Opéra représenté dans ses murs. Claude Monteverde, de la ville de Crémone, y fit jouer d'abord son *Ariane*, puis

ensuite, en 1607, son *Orphée*. Comme il était d'usage alors que chaque personnage eût un accompagnement dont l'instrumentation fût analogue au caractère de son rôle, il ne sera pas sans intérêt de faire connaître les personnages de l'*Orphée* et les instruments qu'employa Monteverde pour les accompagner, en rapportant les expressions dont on s'est servi à cette époque.

PERSONNAGES.	INSTRUMENTS.
La Musica. Prologo. . .	*Duoi Gravicembani.*
Orfeo.	*Duoi Contrabassi de viola.*
Euridice.	*Dieci Viole da brazzo.*
Choro di Ninfe e Pastori. .	*Un' Arpa doppia.*
Speranza.	*Duoi Violini piccoli alla francese.*
Caronte.	*Duoi Chitaroni.*
Chori di spiriti infernali. .	*Duoi Organi di legno.*
Proserpina.	*Tre Bassi da gamba.*
Plutone.	*Quattro Tromboni.*
Apollo.	*Un Regale.*
Choro di pastori che fanno la moresca in fine. . .	*Duoi Cornetti. Un Flautino alla vigesima seconda. Un Clarino con tre Trompe sordine.*

Par la suite, les théâtres furent tellement multipliés à Venise, qu'en 1680 il y en avait sept sur lesquels on jouait l'opéra. Chaque année on en composait sept ou huit; enfin on compte qu'en moins d'un siècle il en parut six cent cinquante-huit, dont la plupart étaient composés par des poëtes et des compositeurs vénitiens, ou nés dans les états vénitiens.

Le premier opéra allemand fut *Daphné*, du poëte Martin Opitz, mis en musique par le maître de chapelle Henri Schütz, et représenté en 1627 à la cour de Dresde, au grand applaudissement de tous les assistants. En 1658, on

représenta, pour la première fois à Paris l'opéra *Pomone*, dont la poésie était de l'abbé Perrin, et la musique de Cambert. Les premiers opéras composés par des Anglais ne furent mis en musique qu'en 1660 ou 1669, et en Espagne en 1719, et non pas, comme le dit Signorelli, en 1776. On trouve plusieurs autres notices historiques de l'opéra, dans les articles respectifs sur l'histoire musicale des nations de l'Europe.

Voici quelles sont en général les différentes parties qui composent l'opéra moderne : l'ouverture, l'introduction, la cavatine, l'air, le duo, le trio, le quatuor, le quintette, le sextuor, le finale, le chœur, la marche, l'air de danse. Ces parties ne sont cependant pas toutes nécessaires, et le poète emploie seulement celles qui sont plus propres à faire ressortir les situations intéressantes de son drame, et les plus convenables à la musique. Il faut du reste que la poésie de l'air, du duo, etc., soit analogue au sujet de l'action théâtrale, et qu'aucun morceau ne soit intercalé pour satisfaire mal à propos à des caprices ou à des exigences fort déplacées. Une poésie combinée avec de tels inconvénients et accompagnée d'une musique entièrement contradictoire au sujet de la pièce, mérite réellement la définition que donne Arnaud de l'opéra : *Un concert dont le drame est le prétexte.*

Les Italiens comptent quatre sortes d'opéra : l'*opera sacra* (sacré), l'*opera seria* (sérieux), l'*opera semi-seria* (semi-sérieux), l'*opera buffa* (bouffe). Les Français ont deux genres de spectacles lyriques : Le drame chanté depuis le commencement jusqu'à la fin, et vulgairement appelé *grand opéra*, comme *Robert-le-Diable, Guillaume Tell ;* et le drame où le chant se mêle au dialogue parlé, appelé *opéra comique*, comme le *Domino noir*, le *Brasseur de Preston*. Les Allemands sont ceux qui distinguent un plus grand nombre d'espèces d'opéras : ils ont le *grand opéra*, l'*opéra sérieux*, l'*opéra tragique*, l'*opéra héroï-*

que, l'*opéra romantique*, l'*opéra allégorique*, le *mélodrame militaire*, l'*opéra comique*, etc., et presque dans tous, le chant est alterné avec le dialogue parlé.

On parle de l'*opéra* ou *drame sacré* à l'article *Oratorio*.

Le but du grand opéra est de représenter des caractères sublimes, des actions grandes, de fortes passions, et ordinairement les sujets se prennent de préférence dans l'antiquité, soit dans l'ancienne Grèce, soit dans l'ancienne Rome, ou dans les temps chevaleresques ou dans le moyen-âge. On réserve les situations les plus pathétiques pour les morceaux chantés. Le chœur est une partie intéressante qui contribue vivement et énergiquement au succès de l'ensemble. Le compositeur doit donc s'identifier entièrement avec le sujet du poème, par conséquent prendre le caractère et se mettre dans la position des interlocuteurs, et se rappeler ces paroles remarquables de Gluck : « Lorsque je me mets à composer un opéra, j'oublie entièrement que je sais la musique. »

Quoique le but de l'opéra bouffe soit d'amuser et d'exciter l'hilarité, il ne faut pas cependant négliger les principes d'une bonne école et du bon goût. Il faut en outre bien tracer les limites dans lesquelles doivent se renfermer les personnages qui jouent les rôles de ce qu'on appelle en Italie *buffo nobile* (comique noble), *di mezzo carattere* (mixte) et *caricato* (chargé). L'opéra bouffe accorde du reste une plus grande liberté pour le choix des cantilènes ; l'harmonie y est moins compliquée que dans l'opéra sérieux, et l'instrumentation plus brillante. Ce genre de composition exige également des mélodies faciles, populaires, claires, gaies et badines; le caractère de l'opéra bouffe, en général, devant porter le cachet du comique et de la charge, il s'ensuit qu'il n'est pas donné à tout le monde de composer un bon opéra bouffe, et qu'une composition qui n'est pas naturellement douée des qualités dont nous venons de parler, ne sera jamais ce qu'elle doit être. La palme de l'opéra bouffe appartiendra toujours de

droit aux Italiens, surtout aux anciens. Quant à l'origine de semblables productions, voyez à l'article *Buffo*.

OPÉRA-BALLET. — (Voy. *Ballo*).

OPERETTA = OPÉRETTE, *s. f.* — Opéra en un seul acte, le plus souvent dans le genre comique ou sentimental, mais quelquefois d'un genre mixte. Ces opéras sont généralement appelés en Italie des *farces*.

OPHICLÉIDE. — Instrument à vent, qui peut être considéré comme l'*alto*, le *ténor* ou la basse de la trompette à clés, selon les dimensions qu'on lui donne.

ORATORIO, *s. m.* — Espèce de drame dont le sujet est pris dans la Bible ou dans les légendes des saints, et qui est destiné à être exécuté par des chanteurs, avec accompagnement d'orchestre, ou dans une église, ou dans une salle, ou sur un théâtre. Dans ce dernier cas on l'appelle en italien *opera sacra*, dont la forme et la conduite sont les mêmes que celles des autres opéras.

On attribue l'invention de l'oratorio à saint Philippe de Néri, fondateur de la congrégation de l'Oratoire, en 1548. D'autres font remonter l'origine de ce genre de composition aux temps des croisades (Voy. les art. *Ludi* et *Misterj*).

L'oratorio, intitulé *Anima e Corpo* (ame et corps), composé par Emile del Cavaliere, et représenté à Rome en 1600, est le premier drame religieux où l'on trouve le dialogue en forme de récitatif.

Parmi les plus beaux oratorios que les diverses écoles aient produits, on distingue le *Messie* de Handel, la *Passion* de Jomelli, le *Sacrifice d'Abraham* de Cimarosa, et la *Création* de Haydn.

ORCHESTRA, *s. f.* = ORCHESTRE, *s. m.* — Lieu destiné dans les théâtres ou dans les salles de concert aux musiciens. Ordinairement cet endroit est plus élevé que le parterre et est séparé des spectateurs. Quelquefois ce mot sert à désigner les musiciens mêmes; aussi a-t-on coutume de dire

qu'un orchestre est bon, quand les musiciens qui le composent sont habiles ; on dira aussi en parlant des villes, des théâtres, des académies : l'orchestre de Vienne, du théâtre de la Scala, de la société philharmonique de Paris; les orchestres du théâtre de Monaco et du conservatoire de Paris, sont considérés comme les premiers de l'Europe.

Dans les anciens théâtres qui étaient d'une grande dimension, on avait imaginé de les rendre plus sonores, en faisant des niches dans les murs, ou en attachant sur différents points des corps durs, dont on ignore la forme. Au reste, l'effet de la musique dépend de la position de l'orchestre, qui doit être élevé en proportion de l'élévation de la salle, et placé de manière à ce que les auditeurs se trouvent à une distance proportionnée à la grandeur et à la forme de l'appartement.

Une salle carrée ne convient pas pour exécuter de la musique à grand orchestre, parce que l'orchestre est trop large.

Quant à la proportion et à la position de l'orchestre, on en parle aux articles respectifs.

ORCHESTRINO, *s. m.* — Nom donné par M. Poulleau, de Paris, en 1808, à un piano à archet de son invention, lequel imitait le violon, la viole d'amour et le violoncelle.

ORCHESTRION, *s. m.* — Nom de deux instruments à clavier qui ont été inventés vers la fin du XVIIIe siècle. Le premier est un orgue portatif composé de quatre claviers, chacun de soixante-trois touches et d'un clavier de pédales de trente-neuf touches. L'ensemble de l'instrument présente un cube de neuf pieds.

Cet instrument fut construit en Hollande sur le plan qui en fut donné par l'abbé Vogler, et fut rendu public au mois de novembre 1789 à Amsterdam. On y trouve un mécanisme de crescendo et de decrescendo, et l'intensité de ses sons est semblable à celle d'un orgue de seize pieds. L'autre instrument du même nom, inventé par Thomas-Antoine

Kunz, à Prague, en 1796, est un piano uni à quelques registres d'orgue.

ORDINARIO = ORDINAIRE, *adj.* — (Voy. *Tempo*).

ORE CANONICHE = HEURES CANONIQUES. — Ce sont les psaumes et les prières que les ecclésiastiques récitent ou chantent en chœur.

ORECHIO MUSICALE = OREILLE MUSICALE. — Sensibilité de l'organe de l'ouïe et même de l'ame, à toutes les impressions musicales, ou faculté de les bien saisir et de les transmettre pures au sens interne.

On dit figurément en langage de musique : *avoir de l'oreille, avoir l'oreille bonne, fine,* c'est-à-dire très sensible à la musique, capable de distinguer les intonations justes de celles qui sont fausses, de comprendre la mesure et la justesse des accords ; de sentir les beautés de la composition, d'en découvrir les défauts, etc. On dit d'une personne qu'elle a *peu d'oreille* quand elle apprécie peu la musique, qu'elle est peu capable d'en sentir les beautés, etc. On dit que l'*on n'a pas d'oreille*, lorsqu'on ne sait pas distinguer ce qui constitue l'harmonie, un ton faux de celui qui est juste, un instrument criard de celui qui est doux, etc. On dit encore que quelqu'un n'a pas d'oreille quand il chante ou qu'il joue faux, et qu'il n'est pas capable de distinguer les notes justes.

D'après cela, il semblerait que la différence entre une oreille musicale et celle qui ne l'est pas, consiste dans la structure organique de l'oreille; mais l'examen le plus minutieux ne le prouve pas. L'oreille d'un serin, d'un rossignol, d'un perroquet, d'un pinson, d'une grive, a la même forme que celle d'un hibou, d'un héron, d'un corbeau, d'un laneret, et cependant on ne peut apprendre la musique à ces derniers avec la serinette comme aux premiers. Il faut donc chercher cette différence dans certaines qualités particulières de l'organe de l'ouïe, dans l'ensemble plus parfait et dans une plus

grande élasticité des os et des cartilages, dans une plus grande souplesse des tendons et des ligaments, dans une irascibilité plus grande des muscles, et dans une plus grande sensibilité des nerfs.

ORGANAJO, ORGANARO, ORGHENARO. — Expressions italiennes qui signifient *facteur d'orgue.*

ORGANINO, *s. m.* — *Petit orgue* que l'on peut transporter d'un lieu à l'autre, et dont les plus grands ont deux pieds de haut et un seul soufflet. On appelle encore de ce nom un petit orgue à cylindre avec une manivelle qui, armée de dents, remplace le mouvement des doigts. Le plus petit des instruments de cette espèce sert à l'éducation musicale des serins. On l'appelle serinette.

ORGANISTA = ORGANISTE, *s.* des deux *g.* — Artiste qui joue de l'orgue. L'organiste doit connaître l'harmonie, l'accompagnement, l'art de moduler, de transposer les tons ecclésiastiques et le mécanisme de l'orgue, afin de pouvoir au besoin suppléer aux petits défauts de l'instrument, causés par le changement du temps, auxquels sont sujets surtout ceux qui sont dans les églises de campagne. Un bon organiste n'a pas seulement le talent d'exécuter avec beaucoup de perfection toute la musique qui est propre à son instrument, mais celui bien plus rare d'improviser tout ce qu'il joue. Une connaissance profonde de l'art, une imagination vive et facile sont les qualités qui constituent les vrais organistes; malheureusement ils deviennent de jour en jour plus rares.

ORGANIZZARE = ORGANISER, *v. a.* — (Voyez *Armonia*).

ORGANO, *s. m.* = ORGUE, *s. m.* au sing. et *f.* au pl. (latin *organum*). — Le mot latin *organum* signifiait d'abord un instrument quelconque ; peu à peu on ne donna ce nom qu'aux instruments de musique (*organa dicuntur, omnia instru-*

menta musicorum. Saint Augustin, in Psal. 56, n° 16). Ainsi les mots *organa acrophtonga* désignaient les instruments dont le son ne se prolongent pas, comme ceux de la cithare; *organa ectatica*, les instruments dont les sons se prolongent à volonté; *organa parectatica*, les instruments sonores comme les cloches; *organica musica*, musique instrumentale; *organographie*, description des instruments de musique, etc. Par la suite on donna le nom d'orgue aux instruments à vent seulement (S. Isidor, lib. 3, *Etymolog.*), et enfin au plus grand de nos instruments, à notre orgue. Après cette grande variété de significations, on ne sera pas étonné de la confusion qui règne dans l'histoire de l'orgue. On donne encore un autre sens à ce mot, le sens qu'on lui donnait au moyen-âge, et qui se trouve à l'article *Harmonie*.

L'orgue, cet instrument à clavier et à vent, auquel on pourrait plutôt donner le nom de machine, est le plus beau, le plus magnifique, le plus sonore et le plus grand de tous les instruments de musique. L'ordre ingénieux dans lequel sont disposés ses nombreux tuyaux, la quantité des registres, l'immense variété de jeux dont il est muni, rendent l'orgue admirable au delà de tout ce qu'on peut imaginer, et permettent de donner à ce composé de plusieurs instruments à vent, d'un genre et d'une nature très différents, ce nom d'orgue qui lui convient par excellence, comme roi et souverain de tous les instruments. La vaste dimension de ses formes, la force de ses sons et leur caractère grandiose et plein de majesté, rendent cet instrument digne de l'usage magnifique auquel il est destiné. L'orgue a un avantage commun au piano; il permet d'exécuter en même temps la mélodie et l'harmonie, et de multiplier les sons à l'infini. Les effets de cet instrument sont d'une telle richesse et magnificence harmonique, qu'on oublie qu'il ne peut pas exprimer les diverses modifications et les degrés du forté et du piano. L'orgue peut en outre soutenir les sons, et par

conséquent il convient à l'exécution d'un style musical lié et grave, ainsi qu'aux plus grandes complications de l'harmonie. De telles qualités et sa destination au culte divin exigent pour le jouer un homme habile, qui possède tous les talents indiqués à l'article *Organiste*.

NOTICE HISTORIQUE SUR L'ORGUE.

L'origine de cet instrument se perd dans l'antiquité la plus reculée, et on doit la chercher dans le plus ancien des instruments, la flûte simple. A mesure que l'on réunissait plusieurs tuyaux, cet ensemble formait une espèce d'orgue. Pan avait déjà commencé à en réunir plusieurs avec de la cire,

Pan primus calamos cera conjungere plures
Instituit....

Virg., Eclog., II, v. 32.

et il apprenait à en tirer des sons avec la bouche.

— Nam te calamos inflare labello
Pan docuit.....

Calphurn. *apud Barth.* de tibiis *veterum*. lib. I, c. 4.

Le nombre des tuyaux était indéterminé. Virgile (Eclog. II, 37) parle d'un instrument pastoral qui avait sept tuyaux d'inégale grandeur, et Théocrite (Idyl. 8, 18) fait mention d'un qui en avait neuf. On a trouvé cet instrument dans les pays méridionaux récemment découverts, et il est encore en usage parmi nous. Les tuyaux sont d'inégale longueur et forment une véritable gamme que l'on peut entonner en montant ou en descendant, selon le mouvement de la bouche, d'un côté ou d'autre, en soufflant dans les tuyaux. Voici de quelle manière Lucrèce le décrit : *Unco saepe labro calamo percurrit hiantes* (*De rerum natura,* lib. 4).

Plusieurs circonstances accidentelles peuvent avoir donné lieu à l'idée de remplacer les poumons pour introduire l'air dans les tuyaux. Aucun peuple ne peut avoir ignoré longtemps qu'il était possible d'introduire l'air dans des réci-

pients, de le laisser s'échapper par des ouvertures plus ou moins grandes, et de le diriger à volonté.

Quoi donc de plus naturel que d'avoir cherché à faire l'essai de ce moyen sur plusieurs tuyaux réunis. D'abord on commença par se servir d'une outre en peau, contenant une certaine quantité d'air que la pression du bras poussait dans les tuyaux ; mais de cette manière l'air s'introduisait à la fois dans tous les tuyaux, et les faisant résonner en même temps, il n'y avait pas d'autre parti à prendre, pour éviter cet inconvénient, que d'employer un seul tuyau, disposé de manière à produire les mêmes sons que l'on obtenait avec un plus grand nombre de tuyaux. On n'ignorait pas qu'un tuyau plus long donne un son plus grave que celui qui est plus court, et on découvrit en outre que l'on pouvait obtenir les mêmes effets en faisant plusieurs trous au même tuyau, qui, bouchés avec les doigts ou ouverts, donnent autant de sons différents qu'il y a de trous. Ce tuyau avec des trous s'adapta donc à l'outre de peau, et à l'aide de la pression du bras pour en faire sortir l'air, et du jeu des doigts pour ouvrir ou fermer les trous, on inventa cet instrument, connu de tous les peuples anciens et modernes, appelé *cornemuse*, en italien *piva*, en latin *tibia utricularis*.

Cette première découverte faite, et arrivée à ce point de perfection, il n'y avait pas loin de là à l'invention d'une espèce d'instrument qui ressemblât à un orgue. On pouvait transformer l'outre de peau en une caisse en bois, laisser de nouveau les trous et revenir à la première disposition du chalumeau de Pan ; on pouvait percer la caisse à l'endroit où l'on voulait placer chaque tuyau, appliquer une soupape sur chacun des trous, afin de pouvoir ouvrir et fermer l'ouverture des tuyaux, et y faire entrer ou en chasser l'air à volonté. On ne doute pas que ces expériences n'aient été faites à des époques différentes, puisqu'il s'en trouve des preuves non seulement dans des descriptions, mais encore dans les sculptures d'instruments

de musique, conservées comme monuments précieux de l'art.

Mais les perfectionnements apportés successivement dans la construction de l'orgue, ne se sont opérés qu'avec le temps et non sans beaucoup de travail; peu à peu on corrigea les défauts de différentes manières, puis on compara les méthodes pour choisir dans le nombre la meilleure et la plus convenable. Plusieurs siècles s'écoulèrent, pendant lesquels on rechercha un procédé pour faire entrer l'air dans les tuyaux; on employa des jets d'eau, acquedùcs, pompes, la vapeur, les soufflets de toutes sortes, enfin on préféra les soufflets mus par la force de l'eau ou par des hommes.

L'usage de moyens si différents pour introduire l'air dans les tuyaux, donna l'idée à nos devanciers de distinguer deux espèces principales d'orgues, *hidraulique* et *pneumatique*. Mais cette division n'est pas juste. Les tuyaux ne peuvent pas résonner sans air : que cet air soit introduit par la force de l'eau, ou par celle des hommes, ou par quelque moteur que ce soit, peu importe, puisque le but de ces moyens est toujours le même, et ne diffère qu'en ce que les uns valent mieux que les autres. C'est à cause de cela et des nombreuses significations du mot *organum*, qu'on a interprété si souvent d'une manière si fausse, qu'il règne une si grande confusion dans l'histoire de cet important instrument (Voyez ci-dessus). Lorsqu'on trouvait dans un ancien auteur le mot *organa*, on faisait aussitôt allusion à nos orgues, au lieu de rendre cette expression par celles de plusieurs instruments. Les mots : *cantantibus organis*, dans la vie de sainte Cécile (qui signifient *au son des instruments*), furent interprétés dans le sens de nos orgues, et l'invention en fut attribuée à cette sainte. Que n'a-t-on pas écrit sur la magnificence des orgues des Hébreux, des Grecs et des Romains? Cependant, en examinant la chose de plus près, et en consultant plusieurs notices et descriptions, on voit bien que l'on avait et que l'on pouvait avoir depuis long-temps une espèce d'instrument composé

de tuyaux, mais d'une qualité et d'un mécanisme tout à fait différents des orgues des siecles postérieurs.

Il paraît qu'il n'a pas existé d'orgue véritable dans les sept premiers siècles de l'ère chrétienne. Tout ce qu'on lit dans la description de l'orgue Julien, au IVe siècle (Voy. Ducange, *Gloss. med., et inf. latin.*, mot *organum*), et dans la description faite par Cassiodore dans son commentaire sur le psaume 150, n'a rien de commun avec nos orgues. Platina, dans les vies des Pontifes romains, dit que Vitalien Ier a introduit l'usage de l'orgue dans l'église chrétienne, en ajoutant cependant : *ut quidam volunt*, ce qui veut dire qu'il ne le donne pas pour certain. Nous avons, en outre, fait observer au commencement de cet article, que le mot *organum* signifiait quelque instrument de musique que ce fût. L'usage de l'orgue à cette époque n'est pas plus prouvé par les vers connus de Mantouan :

Signius adjunxit molli conflata metallo
Organa, quæ festis resonat ad sacra diebus.

car cette citation a été dénaturée.

Le mot *signius* ne se trouve pas dans Mantouan, qui commence ses vers de la manière suivante : *Adjunxere etiam molli*, etc. Il est donc évident que le mot *organa* signifie ici des instruments en métal fondu.

D'après quelques auteurs, l'orgue le plus ancien dont il est fait mention dans l'histoire est celui que l'empereur Constantin Copronyme envoya, en 757, à Pépin, père de Charlemagne. Voici ce qu'on trouve à ce sujet dans les annales d'Eginard : *Constantinus imperator Pipini regi multa misit munera, interque et Organa quæ ad eum in compendio villa pervenerunt, ubi tunc populi sui generalem conventum habuit.* » (*De gestis Pipini Regis ad an.* 757). Il paraît que cet orgue a été placé dans l'église de Saint-Corneille, à Compiègne.

D'autres prétendent que le mot *Organa*, dont parle Eginard dans ce passage, doit se rendre par plusieurs instru-

ments, et que si quelques historiens postérieurs comprirent par ce mot un orgue véritable, ce ne peut être qu'un équivoque. Marianus Scottus, dans sa Chronique *ad an.* 756 (*in Pistorii SS. rer. Germanicar.*, t. 1, p. 226), se permet de substituer le pluriel au singulier, et de mettre *organum* au lieu d'*organa*, en ajoutant que ce fut le premier apporté en France. « *Anno* 756 *organum primitus venit in Franciam, missum Pipino regi a Constantino imperatore de Græcia.* Aventin, (dans ses Annales bavaroises, liv. 3, p. 300, édition d'Ingolstadt, 1554), donne même les détails de cette mission, ainsi que de l'orgue ; il semble, cependant, qu'il ait imaginé un orgue tel qu'il en existait de son temps, où les pédales étaient déjà inventées.

Dès le règne de Charlemagne, on prétend qu'il vint des orgues de Grèce en Occident. Le moine de Saint Gall, que l'on croit être Notker Balbulus, en parle au livre 2, *de rebus bellicis Caroli*, M. n. 10. Mais la description qu'il en fait est aussi exagérée que le sont celles des siècles antérieurs, lesquelles, en examinant les choses de près, ont pour objet des instruments insignifiants. Il est facile de se convaincre de l'exagération de cet auteur dans un autre passage du livre Ier, n° 20 du même ouvrage, où il raconte que Charlemagne, pour déployer sa magnificence, fit accompagner les convives d'une grande fête jusque chez eux, par ses chanteurs et ses meilleurs joueurs d'instruments, ajoutant : *De quorum vocibus et sonitu fortissima corda mollescunt, et liquidissima Rheni fluenta durescunt !....* La description poétique d'un orgue, faite par Walafrid Stralus, est également exagérée ; d'après lui cet orgue existait au IXe siècle, dans l'église d'Aix-la-Chapelle. Cet auteur va jusqu'à attribuer la mort d'une femme à ses beaux sons. Un excellent auteur moderne, Mme de Genlis, parle, au quatorzième chapitre du tome II de son ouvrage intitulé : *Les Chevaliers du Cygne, ou la Cour de Charlemagne*, de l'origine de l'orgue. Le récit de cet auteur

prouve qu'il a mieux su apprécier la véracité des historiens du moyen-âge que beaucoup d'autres littérateurs. Il est vrai que madame de Genlis parle aussi de la merveilleuse disposition de l'orgue et de ses effets ravissants ; cependant elle sait imposer à son récit les bornes prescrites par la nature et la probabilité, en disant que cet instrument était d'abord si petit, qu'il tenait dans une armoire placée près d'une fenêtre, et qu'on pouvait facilement transporter d'un lieu à un autre ; l'orgue construit par Giafar, et expédié à Charlemagne par le calife de Bagdad, était fait ainsi.

On trouve également, après l'époque de Charlemagne, une notice sur l'orgue, dans les annales d'Eginard, *de Gestis Ludovici Pii. Imp. ad an.* 826. Un prêtre, nommé Grégoire, de Venise, vint à la cour de Louis-le-Pieux, se vantant du pouvoir de construire un orgue. L'empereur l'envoya à Aix-la-Chapelle, avec autorisation de demander tout ce qui lui serait nécessaire pour la fabrication de cet instrument. Ermoldus Nigellus, historien du IXe siècle, qui a décrit les actions mémorables de Louis-le-Pieux dans un poème élégiaque, que l'on trouve dans les annales d'Italie, par Muratori, en 826, fait mention de cet orgue, que Bedos de Celles a cru hydraulique (Voy. *l'art du facteur d'orgue*, 4e *partie*).

Il est à remarquer que les Allemands avaient déjà construit des orgues dans ce même siècle. Au livre Ier, pag. 490, des Miscellanées de Baluze, on trouve une lettre du pape Jean VIII à l'évêque Annius de Freysing, dans les états de Bavière, par laquelle il le prie de lui envoyer un très bon orgue et un artiste capable d'en jouer et d'en construire d'autres. *Precamur autem, ut optissimum organum cum artifice, qui hoc moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicæ disciplinæ nobis aut deferas, aut cum eisdem reditibus mittas.* *

* Zarlin, dans ses *Suppléments de Musique*, liv. VIII, p. 290, parle

Selon Guillaume de Malmesbury, les orgues faites au xe siècle, sous la direction du moine bénédictin Gerbert, qui fut ensuite pape sous le nom de Silvestre II, de 999 à 1003, étaient hidrauliques.

On s'étonne qu'à l'époque où les Italiens, les Français et les Allemands, malgré leur amour pour l'orgue, ne faisaient aucun progrès dans la construction de cet instrument, les Anglais en eussent déjà d'une énorme dimension. Le moine bénédictin Wolstan de Winchester, précenteur de son couvent, composa un poème, *de Vita Swithuni ad Elsegum Episc. Winton.*, dans lequel il fait la description d'un orgue que l'évêque Elseg fit construire en 951 pour l'église de Winchester. Cet orgue avait vingt-six soufflets que soixante-dix hommes robustes faisaient mouvoir tour à tour en suant à grosses gouttes; ces soufflets distribuaient le vent à quatre cents tuyaux (*musas*), disposés sur un nombre égal de trous percés sur la grande caisse qui communiquait avec les soufflets. Cependant, malgré la grandeur de cet orgue, il n'avait que dix sons, parce que, d'après le poème dont on vient de parler, chaque son avait quarante tuyaux. Pour juger de l'imperfection de cet instrument, il n'y a qu'à remarquer qu'il fallait vingt-six soufflets pour quatre cents tuyaux, et soixante-dix hommes robustes pour mettre ces soufflets en mouvement, tandis que maintenant quatre ou au plus six soufflets suffisent à deux et trois mille tuyaux, et qu'un seul homme fait facilement mouvoir huit soufflets.

L'adoption générale de la nouvelle musique, ou musique figurée, rendit nécessaire un changement dans l'orgue, et

aussi de l'usage des orgues en Allemagne, sans cependant citer ni le temps, ni l'auteur. Il décrit en outre le sommier d'un orgue qu'il possédait comme reste d'une église de l'ancienne ville de Grado, prise et détruite en 580 par le patriarche d'Aquilée. Ce sommier, quoique susceptible de contenir trente tuyaux, n'avait pas de registre. Il est probable que cet orgue et celui de Munich, dont les tuyaux, d'après Zarlin, étaient en bois et d'un seul morceau, n'étaient que des Positifs.

ce majestueux instrument, qui était resté imparfait et peu répandu pendant plusieurs siècles, fut non seulement amélioré et agrandi, mais établi dans un grand nombre d'églises. Avant le XVe siècle, un des plus importants dans l'histoire de la civilisation européenne, la variété des registres n'était presque pas connue, de sorte que l'orgue était fort monotone. C'est à peu près vers ce temps qu'on commença à distinguer les jeux les uns des autres et à leur donner à chacun le son d'un instrument. Le premier qui fut inventé fut la régale, on ne sait par qui; les Allemands inventèrent plusieurs autres jeux, comme le cromorne, le hautbois et le basson.

Au XVe siècle, on connaissait le jeu de trompette, la *voix humaine* et le tremolo; on savait distinguer les pieds, et on faisait des registres de trente-deux à seize, de huit à quatre pieds. L'Italie a vu naître le maître de l'art de construire les orgues dans Barthélemy Antegnati, facteur des orgues de la cathédrale de Milan, de Côme, de Bergame, de Brescia, de Crémone et de Mantoue; d'autres facteurs se sont rendus célèbres en Allemagne, tels que Erard Smid, Frédéric Krebs, Nicolas Müllner, Rodolphe Agricola, etc. L'allemand Bernard, organiste à Venise, inventa la pédale en 1470.

Au XVIe siècle, la famille Antegnati, de Brescia, s'illustra de plus en plus, comptant déjà cent quarante orgues de sa façon dans plusieurs provinces. Graziadio Antegnati, fils de Barthélemy, fut le plus exact et le plus habile dans cet art; il eut un digne émule dans Constance son fils, qui se distingua comme organiste, compositeur de musique sacrée et profane, et comme auteur de l'ouvrage intitulé : l'*Arte organica*, livre très rare, imprimé à Brescia en 1608. Le milanais Christophe Valvasori se rendit célèbre comme facteur d'orgue. Au XVIIe siècle, l'art de l'orgue fut perfectionné d'une manière remarquable; c'est à cette époque que la *balance*

pneumatique a été inventée par Christian Fœrner, organiste à Stettin, au moyen de laquelle on peut distribuer la quantité d'air nécessaire à chaque registre pour le faire résonner, sans quoi il ne peut pas y avoir d'orgue parfait.

Enfin, depuis le XVIIIe siècle, beaucoup d'habiles artistes ont, par leurs inventions et les améliorations qu'ils y ont faites, porté ce magnifique et merveilleux instrument au degré de perfection où nous le voyons aujourd'hui. En Italie, les facteurs qui se sont rendus célèbres sont : Azzolino della Ciaja, de Sienne; les Tronci, et les Agati de Pistoja; Eugène Biroldi, lombard; Jean-Baptiste Ramal, de Bergame, auteur de trois cents orgues et de plusieurs inventions ingénieuses. Le prêtre Nanchini, dalmate, et son élève Callido, vénitien, sont considérés comme les premiers maîtres d'orgue de l'école vénitienne. Callido avait à lui seul, en 1795, construit trois cent dix-huit orgues, comme on le voit dans son catalogue imprimé. Ces orgues sont faites avec beaucoup d'art, tant dans les sommiers (qui sont à tiroirs), les soufflets et les touches, que dans les tuyaux d'étain, ou de plomb mêlé à l'étain, qui sont bien percés, solidement ajustés et bien d'accord. Plusieurs autres facteurs d'orgue de Turin, de Parme, de Modène, de Bologne, de Mantoue, et surtout de Milan, adoptèrent tout à fait ou en partie l'école Lombarde des Antegnati et de Valvasori, tâchant, autant qu'il était en leur pouvoir, de perfectionner plus ou moins heureusement cet art, en donnant aux tuyaux une harmonie douce, forte et argentine. Voici ceux qui ont contribué au perfectionnement de l'orgue en Allemagne : Jean Scheibe, Godefroi Silbermann, Jean-Jacques et Michel Wagner, Schrœtker, Ernest Marx, Gabler, J. G. Tauscher, l'abbé Vogler, inventeur d'un *système de simplification*, dont le but est de faire disparaître de l'orgue les *jeux de mutation*. En France, les plus célèbres facteurs ont été : Dallery, Clicquot, MM. Erard et Granier.

STRUCTURE DE L'ORGUE.

Les parties principales dans tout orgue sont :

I. Le sommier avec le réservoir du vent, ce qui constitue la partie principale de l'orgue. On distingue deux sortes de sommiers, l'un à tiroir et l'autre à ressort ou à vent. Je parlerai plus tard de ce dernier. Le sommier à tiroir se compose de trois tables en noyer placées l'une au dessus de l'autre ; sa longueur dépend de la grandeur des tuyaux placés au dessus, à la file les uns des autres, et sa largeur dépend du nombre de ces files, c'est-à-dire du nombre des jeux ou registres.

La table inférieure a autant de conduits qu'il y a de touches dans le clavier. Au dessous de chacun de ces conduits se trouvent des soupapes que fait ouvrir la pression de la touche, et l'air forcé par le poids des soufflets, venant à chasser celui qui déjà se trouvait dans les conduits, fait parler les tuyaux dont les registres sont ouverts. Au dessous de cette table qui constitue le sommier se trouve la caisse qui renferme le vent. Ce réservoir, haut de quatre doigts et d'une longueur égale à celle du sommier, est assez large pour contenir toutes les soupapes, et c'est là le véritable magasin de l'air qui, par l'ouverture de ces soupapes, pénètre ensuite dans les conduits. C'est aussi pour cette raison qu'on lui donne le nom particulier de caisse à renfermer le vent. Au fond de cette caisse sont attachés par dessous les soupapes, les ressorts qui, en appuyant sur les trous, les bouchent et empêchent ainsi l'air de circuler dans les conduits.

Sur ce même fond, et immédiatement au dessous de chaque soupape, se trouve une ouverture recouverte d'une petite lame de laiton. Un fil du même métal passant par ce trou, et fixé à la soupape, la fait ouvrir aussitôt que l'on baisse la touche à laquelle elle correspond. On voit à la table supérieure autant de trous qu'il y a de tuyaux dans l'orgue, et ces trous correspondent à la seconde et à la troisième table.

Celle du milieu ne devrait pas être appelée ainsi, puisqu'elle se trouve nécessairement réduite en autant de lignes mobiles ou à demeure qu'il y a de tuyaux appartenant à une seule touche et formant un ordre. Ces lignes s'appellent registres, et chacun de ces registres a dans toute sa longueur un nombre de bouches égal à celui des tuyaux qu'il admet. Au moyen des registres placés chacun avec un nom particulier à la droite ou à la gauche du clavier, et qui correspondent aux registres du sommier, on les met tous en mouvement; de sorte qu'à chaque registre que l'on tire, on avance toute la ligne jusqu'à l'endroit où les trous dont elle est chargée correspondent avec la table de dessus et avec celle de dessous. Ainsi, en baissant une touche, et en ouvrant en même temps la soupape correspondante qui conduit le vent dans un certain ordre de tuyaux, on fait parler le tuyau appartenant au registre qui est ouvert, ou, pour mieux dire, on facilite, par la rencontre exacte des trous, le passage du vent dans un tuyau. Mais si les registres sont dérangés de leur place, la communication entre les tables supérieure et inférieure étant interrompue, le vent ne peut plus circuler ni faire parler les tuyaux, même en baissant les touches; alors, pour que le vent chassé par les soufflets entre les deux tables ne fasse point parler en passant les tuyaux voisins, on a pratiqué autour de chaque trou dans les tables supérieure et inférieure, de petits conduits par lesquels s'échappe le vent. Ces conduits, appelés *déchargeurs*, reçoivent plus ou moins de vent d'après leur capacité, et selon que le temps est plus ou moins sec ou humide. Il résulte de là que les tuyaux n'ayant pas toujours la même quantité de vent, demeurent plus ou moins d'accord.

Le sommier à ressort ou à vent, beaucoup plus ingénieusement travaillé que celui à tiroir, le surpasse de beaucoup en durée. Ici, lorsque l'on ouvre un registre, ce ne sont plus des lignes de bois percé que l'on met en mouvement, mais

l'on fait lever dans tous les conduits du sommier autant de languettes ou petites soupapes mobiles qu'il y a de tuyaux dans l'orgue. Ces soupapes demeurent accolées à la partie supérieure du conduit, de manière à pouvoir s'ouvrir ou se fermer à volonté. On place entre le conduit et ces languettes, qui sont recouvertes de peau, de petits coussins pour qu'elles ferment bien hermétiquement. Les pointes qui forment l'extrémité de ces languettes s'élèvent de la hauteur d'un doigt environ, et, traversant la peau qui recouvre le conduit, doivent se rencontrer avec d'autres pointes placées en travers des registres répandus de distance en distance sur les conduits dans toute l'étendue du sommier. En tirant ces registres, les languettes se lèvent, et le vent fait parler tous les tuyaux dont les registres sont ouverts, aussitôt que l'on appuie sur les touches qui ouvrent les plus grandes soupapes. Si, au contraire, l'on ne touche pas aux registres, les soupapes se tiennent fermées, et le vent ne peut plus s'échapper d'aucune manière.

II. La partie principale dans l'orgue après le sommier, ce sont les tuyaux qui constituent le son des différents registres. Les tuyaux sont de deux espèces, en métal et en bois. Les tuyaux de métal sont ordinairement formés d'une composition d'étain et de plomb. Les anciens faisaient également des tuyaux de fer-blanc. L'étain rend un son plus clair et moins sourd que le bois. La cherté de ce métal en certains pays oblige à faire en bois la plus grande partie des tuyaux, et à faire entrer une plus grande quantité de plomb dans la composition de ceux de métal. Les contre-basses ou gros bourdons, les timballes et les tambours, sont ordinairement des tuyaux de bois.

Les tuyaux se divisent en *tuyaux à bouche* et *tuyaux à anches* improprement appelés *instruments*. On distingue dans les tuyaux à bouche le *corps* ou la partie supérieure du tuyau jusqu'à l'embouchure; le *pied*, qui s'emboîte dans

le trou de la table supérieure du sommier, pour recevoir le vent aussitôt qu'il lui est envoyé; la *bouche*, au dessus de l'embouchure, espèce de fente par laquelle le vent arrive dans l'intérieur du tuyau. La *lèvre*, qui est la partie pressée par le cylindre qui se trouve au dessus ou au dessous du tuyau; et enfin l'*embouchure*. Cette embouchure, de la même nature que le tuyau, consiste en une petite tablette qui, soudée au corps et au pied de ce tuyau, se trouve adaptée à la lèvre de manière à former une petite ouverture qui, par le pied, donne entrée au vent dans l'intérieur du tuyau. Les tuyaux à anches ont dans leur partie inférieure un petit canal en forme de bec d'oie, vulgairement appelé *anche*. Cette anche est recouverte d'une languette de laiton qui, mise en vibration par l'air chassé dans son embouchure, produit ainsi le son propre à cette espèce de tuyau. Afin que cette languette reste dans le canal, à l'exacte distance qu'elle doit occuper, on la fixe avec un fil de laiton appelé *rasette*. Si l'on relâche ce fil, l'ouverture s'agrandit et le son devient plus grave; si, au contraire, on le resserre, l'ouverture diminue de grandeur et le son devient plus aigu. Lorsque la languette s'unit trop fortement au petit canal, ou quand elle s'en éloigne trop, il n'en résulte aucun son. Le corps des tuyaux à anches est ordinairement d'un tiers ou d'un quart plus court que celui des tuyaux à embouchures. Ainsi, par exemple, le grand tuyau d'*ut* de la basse de trompette, qui devrait être de seize pieds, a un corps de la longueur de onze à douze pieds environ. On trouve la même différence dans la structure particulière des tuyaux à anches.

Les tuyaux à embouchure gardent plus long-temps l'accord que les tuyaux à anches, que le changement de temps dérange facilement. Ainsi, par exemple, le froid fait hausser le son de ces derniers, et la chaleur produit l'effet contraire. Quand une fois ces tuyaux sont de tout point réduits à leur juste proportion, il suffit, pour remédier aux altérations ac-

cidentelles qui surviennent dans l'orgue, et pour obtenir un son d'une justesse parfaite, de baisser ou de remonter tant soit peu le fil de laiton qui, alors, resserre la languette autant qu'il est nécessaire.

Les différents registres tirent leur nom particulier, soit de l'instrument dont ils imitent ou doivent imiter le son, soit du degré de gravité du tuyau qui rend l'*ut*, clé de basse au dessous des lignes. Un tuyau dont l'embouchure est ouverte par dessus, et qui, long de huit pieds en partant de cette embouchure, et large en proportion, rend ce même *ut* au dessous des lignes, s'appelle registre de huit pieds. Pour rendre l'octave au dessous, ce registre devra, suivant toutes les règles, avoir une longueur double et s'appellera alors registre de seize pieds. Il est aisé de voir par là que le registre de quatre pieds rendra l'octave au dessus de celui de huit pieds. Mais aussitôt qu'un tuyau est bouché par dessus, le son qu'il rend baisse d'une octave. Par conséquent, le tuyau bouché de l'*ut* de quatre pieds rend le même son que le tuyau ouvert de l'*ut* de huit pieds, et ainsi de suite. Pour bien déterminer les différentes grandeurs des tuyaux avec la même quantité de son, l'on appellera ton de huit pieds un tuyau fermé de quatre pieds, et ton de seize pieds un tuyau fermé de huit pieds.

Les tuyaux à embouchures employés dans les sons principaux, tels que le *ripieno*, les cornets, les quintes, les tierces et les différentes espèces de flûtes, sont, en tout ou en partie, fermés ou ouverts. Ceux qui sont fermés ont un son plus doux et plus faible que les premiers. Les tuyaux ouverts sont d'une largeur parfaitement égale, ou d'une largeur qui va en augmentant ou en diminuant. De plus, ceux dont la largeur est parfaitement égale sont longs et étroits, ou courts et larges. Plus un tuyau est large, plus il doit être court pour rendre le son qui lui est propre. Les facteurs allemands appellent *commensurabilité* la proportion des tuyaux

relative à leur longueur et à leur largeur. La différence de longueur ou de largeur dans un tuyau, change la qualité du son. Un tuyau large et court rend un son plus plein et plus énergique qu'un tuyau long et étroit. La forme de l'embouchure contribue aussi à varier l'espèce du son. Les tuyaux à anches destinés à produire sur l'orgue les plus beaux effets, par l'imitation d'un grand nombre d'instruments, tels que le basson, le hautbois, la trompette, le serpent, le cor, le violoncelle, etc., sont ouverts dans les orgues modernes et de forme cylindrique, ou bien ils sont larges du haut et très étroits du côté de l'anche. Le corps du tuyau est dans une juste proportion pour la largeur et la longueur, ou bien il est tout-à-fait court.

Le registre le plus grand des tuyaux à embouchure se nomme *principal*, parce qu'il est nécessaire aux principaux sons de l'orgue. Les plus petits se nomment octaves ; le principal diffère des autres par une dimension particulière qui lui est propre, et sa longueur, ainsi que sa largeur, sont dans une proportion telle que le tuyau d'*ut*, clé de basse au dessous des lignes, est toujours de quatre, huit, seize ou trente-deux pieds, tandis que les tuyaux à anches, ayant une dimension plus ou moins large, le tuyau de ce même *ut* devient plus ou moins long. Le principal est ordinairement de pur étain. Au moins est-il, comme devant former la façade de l'orgue, celui de tous les tuyaux dans lequel entre le moins de plomb. De plus, il a un son de meilleure qualité et il perd moins l'accord. C'est pourquoi, lorsque l'on accorde un orgue, on commence d'abord par le principal, et l'on passe ensuite aux autres registres. D'après la grandeur de l'*ut* du principal, l'orgue entier prend le nom de quatre, de huit, de seize ou de trente-deux pieds, parce que, dans la disposition de cet instrument, la grandeur des tuyaux des autres voix est subordonnée à celle du principal.

Les registres dans les différentes orgues varient, tant par

le nombre que par la forme. Tout orgue cependant doit avoir indispensablement un registre principal, un registre d'octave, quelques uns de remplissage, quelques uns aussi de flûte ou de voix humaine, et les contre-basses nécessaires à toute cette harmonie. Dans les grandes orgues, outre les registres du remplissage complet, registres qui souvent sont doubles en grande partie, on trouve les registres de plusieurs autres instruments, et d'autres claviers qui correspondent à autant d'autres corps d'orgues complets. Il faut observer néanmoins que dans la plupart des orgues, plusieurs de ces registres ne correspondent pas toujours à tout le clavier, mais seulement à la moitié.

Le principal, qui doit nécessairement correspondre à tout le clavier, se subdivise encore bien souvent, pour rendre l'exécution plus belle, en deux registres, dont l'un, employé pour la moitié du clavier à la gauche de l'organiste, s'appelle *principal basso,* et l'autre, employé pour la moitié à sa droite, se nomme *principal soprano.* Les octaves ainsi que les autres registres de remplissage embrassent tout le clavier. La voix humaine s'emploie pour le soprano. Plusieurs registres de divers instruments s'emploient ou pour la basse, ou pour le soprano, et d'autres pour les deux parties indistinctement.

Le *tiretout* moderne est une machine placée à la droite des pédales qui, par un mouvement du pied droit, ouvre ou ferme à volonté tous les registres du remplissage. Une seconde machine parallèle à la première, ouvre ce qu'on appelle les *instruments*, dont on a parlé plus haut, en bouchant les registres que l'on veut boucher, et au besoin s'emploie de la même manière pour le remplissage.

III. Après le sommier et les tuyaux, les claviers deviennent dans l'orgue la partie importante. Dans le clavier, nous comprenons les pédales ainsi que les touches de la main. Chacun de ces claviers a ses tuyaux, son sommier et ses fils

correspondants formant une espèce d'orgue particulier ; néanmoins, placé avec les autres parties de ce vaste instrument dans un même buffet, il reçoit le vent d'un conducteur commun. Les orgues moyennes ont ordinairement de cinquante à cinquante-quatre touches, et les plus grandes de cinquante-neuf à soixante-deux. On en voit encore qui ont soixante-neuf touches, c'est-à-dire près de six octaves complètes. Dans les orgues anciennes, le clavier des mains contient quatre octaves à partir de l'*ut* clé de basse au dessous des lignes. Le clavier des pieds employé pour la basse fondamentale, a seulement les deux octaves les plus graves du clavier des mains, et même ces octaves manquent quelquefois de certains intervalles.

De ce qui vient d'être dit, il résulte que l'on obtient le son des tuyaux en ouvrant les soupapes d'où part un fil de fer qui traverse le réservoir du vent et correspond aux touches respectives. En appuyant sur ces touches, les soupapes s'ouvrent. Les conduits du sommier se trouvant plus distants l'un de l'autre que ne le sont les touches du clavier, il est certain que la soupape ne peut alors se rencontrer immédiatement au dessous de la touche qui doit la faire ouvrir ; ce qui empêche de faire correspondre cette soupape avec la touche par un fil de fer. On a imaginé, pour remédier à cette difficulté, de placer entre le sommier et le clavier une planche qui contient autant de petits bâtons mobiles qu'il y a de touches. Chacun de ces petits bâtons se partage en deux branches, l'une au dessus de la touche qui le met en mouvement par un fil de fer, l'autre au dessous de la soupape qui ferme le conduit qui lui est propre. De cette seconde branche part un fil correspondant à celui qui traverse le réservoir du vent ; de sorte qu'en appuyant sur une touche, on ouvre la soupape des conduits sur lesquels sont placés les tuyaux que doit faire parler cette touche. Les Italiens appellent *catenacciature* le mécanisme intérieur employé à cet effet. C'est ce qu'en français on appelle les *abrégés*.

Les tuyaux de face, c'est-à-dire ceux qui pour l'ornement se trouvent placés sur le front du buffet, reçoivent le vent, du conduit, par le moyen de tuyaux de bois ou de métal appelés conducteurs.

IV. Enfin, les soufflets avec leurs conduits pneumatiques composent la quatrième et dernière des parties principales de l'orgue.

Le nombre et la grandeur des soufflets dépendent du nombre et de la grandeur des tuyaux. Les petites orgues exigent deux soufflets pour le moins. L'un pour renvoyer l'air, et l'autre pour se remplir pendant que le premier se baisse peu à peu.

Tout soufflet est composé de deux fortes planches unies dans leurs parties antérieures par des jointures de fer revêtues de peau. Les trois autres parties consistent en trois planches légères également recouvertes de peau, et jointes aux deux premières dont on vient de parler. A celle de ces deux qui est par dessous, est joint un éventail comme dans les soufflets de cuisine, avec cette différence qu'il est d'une dimension plus grande et qu'il a deux soupapes. A l'une des extrémités des deux fortes planches qui forment le corps du soufflet, se trouve adaptée une espèce de tube formé de quatre petites planches unies en carré. Ce tube se nomme canal *pneumatique*, et c'est par lui que le vent produit par la pression exercée sur la partie supérieure du soufflet, passe dans le conduit principal pour de là être chassé dans les sommiers. Les soufflets sont ordinairement placés dans un endroit à part appelé *soufflerie*. Dans cette chambre sont pratiqués des trous par lesquels on passe de forts cordons qui servent à relever les soufflets, toutes les fois qu'ils sont baissés, pour les remplir d'air. Si les soufflets ne sont pas d'une dimension trop grande, on peut obtenir le même résultat au moyen de quelques leviers qu'on baisse avec la main. Celui qui est chargé de cette fonction s'appelle *souffleur*.

ORGANO CILINDRICO = ORGUE A CYLINDRE. — Instrument du genre de l'orgue ordinaire, mais dans lequel un cylindre, armé de petits morceaux de métal, remplace les doigts de l'organiste pour faire mouvoir ce clavier. Ce cylindre est mû par une manivelle ou par un mouvement d'horlogerie. On donne souvent les noms *d'orgue d'Allemagne* ou *d'orgue de Barbarie* à l'orgue à cylindre.

ORGANO DELLA MUSICA = ORGANE DE LA MUSIQUE, *anatomie du cerveau.** Voici, d'après le système de Gall, la description de l'apparence extérieure de l'organe de la musique chez l'homme. Nous rapportons ici ses propres expressions :

« Pour faire des observations sur cet organe, dit Gall, il faut bien se garder de confondre, avec les véritables musiciens, les personnes qui, par routine, ont une grande facilité pour jouer d'un instrument. Souvent on a l'air de me dire que je dois trouver chez certaines personnes, surtout chez certaines dames, un organe de la musique très développé; et je ne leur trouve que de la routine pour l'exécution. De semblables artistes se trahissent par le genre même de leur jeu, qui est bien plutôt l'ouvrage de leurs doigts que de leur esprit. Leur physionomie n'exprime nullement ce laisser-aller, cette douce volupté qui pénètrent l'âme tout entière du vrai musicien.

» Jusqu'ici j'ai vu l'organe du sens des rapports des tons très développé chez tous les musiciens créateurs dans leur art; il affecte deux formes particulières : ou bien l'angle extérieur du front, placé immédiatement au dessus de l'angle externe de l'œil, s'élargit considérablement vers les tempes; de manière que, dans ce cas, les parties latérales du front débordent l'angle externe de l'œil; alors toute la région frontale, au dessus de cet angle, est, jusqu'à la moitié de la

* Ajouté par le Traducteur.

hauteur du front, considérablement bombée; ou bien il s'élève immédiatement au dessus de l'angle externe de l'œil, une proéminence en forme de pyramide, dont la base est appuyée au dessus de l'œil, et dont la pointe s'étend sur le bord extérieur-antérieur du front jusqu'à la moitié de sa hauteur. De là il arrive que les musiciens ont la partie inférieure du front ou très large ou carrée. Le célèbre dessinateur d'animaux Tischbein, à Hambourg, sans penser à l'existence d'un organe de la musique, avait fait la même observation sur les têtes des grands musiciens. Ils ont des fronts de bœuf, nous dit-il. Souvent les fronts des musiciens paraissent fortement enflés au dessus de l'angle externe de l'œil.

» Mozart père et fils, Michel Haydn, Paër, Dussek, Marchesi, Daleyrac, Delavigne, Zumsteeg, Crescentini, servent d'exemples de la première conformation. Beethoven, Lafont, Neukom, Joseph Haydn, J.-J. Rousseau, Grétry et Gluck, de la seconde.

» Je n'ai encore aucune idée de la différence du talent qui résulte de cette différence de conformation. Il est cependant à présumer qu'un musicien, qui serait en même temps instruit dans l'organologie, découvrirait une nuance du talent de la musique; ce qu'il y a de certain, c'est que l'une ou l'autre de ces deux conformations se rencontre constamment chez toutes les personnes douées d'un grand génie musical.

» Je connais personnellement un grand nombre de musiciens célèbres, soit pour le chant, soit pour la composition; j'ai examiné avec soin les dames Mara, Sessi, Canabich, Schwalz, Gail, Bigot, Catalani, Barilli, Bertinotti, etc., etc.; MM. Krebs, Hummel, Reichard, Glœgle, Garat, Boyeldieu, etc.; chez tous le développement de la partie cérébrale indiquée est tellement saillant, que, si on pouvait ranger tous leurs bustes dans une ligne, les observateurs les plus médiocres ne manqueraient pas de se convaincre que c'est la marque constante et caractéristique du génie de la musique.

» Je n'ai jamais non plus rencontré une exception dans les portraits ou bustes de grands compositeurs de musique, dont il ne nous reste plus que leurs ouvrages. Qu'on examine le buste de Haydn, de Gluck, de Mozart, de Grétry, de Lulli, de Sacchini, de Rameau, de Philidor, etc.

» A Vienne, un ecclésiastique vint me trouver; et, sans vouloir se nommer, il me pria de lui donner quelques éclaircissements sur l'organologie. Après que je lui en eus exposé les principes généraux, il demanda à voir quelques organes. Je lui en montrai plusieurs, tant dans les crânes que dans les plâtres. A l'occasion de l'organe des localités, je lui dis qu'il en était doué à un haut degré, et qu'il devait aimer beaucoup les voyages. Il me dit, avec joie, qu'il en était effectivement ainsi. Lorsque j'affirmai qu'il avait aussi l'organe du sens des nombres et des mathématiques très développé, il s'élança de sa chaise, et me dit qu'il était professeur de mathématiques. Cependant, continuai-je, vous vous seriez distingué davantage dans la musique, surtout dans la théorie; alors il me sauta au cou, et me dit qu'il était l'abbé Vogler. Lui-même a raconté, dans toutes les sociétés, cette anecdote qui a fait de lui un prosélyte zélé de l'organologie. »

ORGANO DI VOCE = ORGANE DE LA VOIX. — (V. *Voce*).

ORGANOGRAFIA = ORGANOGRAPHIE, *s. f.* — (V. *Organo*).

ORGANO ESPRESSIVO = ORGUE EXPRESSIF. — On a long-temps regretté que l'orgue, qui est pourvu de tant de moyens de variété et d'une si grande puissance d'effet, ne fût point expressif, c'est-à-dire qu'on ne pût lui donner les moyens d'augmenter et de diminuer graduellement l'intensité du son. Quelques facteurs anglais et allemands avaient d'abord imaginé de faire ouvrir ou fermer par une pédale des trapes qui permettaient au son de se produire avec force, ou qui le concentraient dans l'intérieur de l'instrument; mais ce genre d'expression avait l'inconvénient de ressembler à un

long bâillement. Avant la première révolution, M. Sébastien Erard entreprit de construire un piano organisé, dans lequel les sons étaient expressifs par la pression du doigt sur la touche; il avait réussi complètement, lorsque les troubles de la révolution se manifestèrent, et les choses en demeurèrent là. Depuis lors un amateur instruit, nommé M. Grenié, a imaginé de rendre l'orgue expressif au moyen d'une pédale, dont la pression plus ou moins forte donne aux sons une intensité plus ou moins grande. Il a prouvé la réalité de sa découverte, d'abord dans quelques petites orgues, ensuite dans des instruments de plus grande dimension, à l'Ecole royale de musique et à la congrégation du Sacré-Cœur, à Paris. L'effet de ces orgues est de la plus grande beauté. M. Erard a mis le comble à la perfection de l'orgue en réunissant, dans un instrument qu'il a construit pour la chapelle du roi, le genre de l'expression de la pédale sur les deux claviers du grand orgue, à l'expression par la pression du doigt sur un troisième clavier. Dans cet état, l'orgue est vraiment l'instrument le plus beau, le plus majestueux, le plus puissant qui existe, et, on peut le dire, un des chefs-d'œuvre de l'esprit humain. *

ORGANO IDRAULICO = ORGUE HYDRAULIQUE. — Instrument dont il est parlé par quelques auteurs de l'antiquité; mais les descriptions qu'ils en ont données sont trop obscures pour qu'on puisse savoir quels étaient son mécanisme et sa forme; on sait seulement que les sons y étaient produits au moyen de l'eau.

ORGANO LIRICO = ORGANO LYRICON. — Instrument inventé à Paris, en 1810, par un Français nommé M. de Saint-Pern. La forme était celle d'un secrétaire à cylindre; il contenait un piano ordinaire autour duquel se groupaient quelques instruments à vent.

* Fétis.

ORGANO PNEUMATICO = ORGUE PNEUMATIQUE. — (Du grec πνευμα, esprit, souffle). C'est celui où le son est produit par le vent. Voyez cependant l'article *orgue*, où l'on parle de la division défectueuse de *l'orgue* en *orgue pneumatique* et en *orgue hydraulique*.

ORGANO UDITORIO=ORGANE DE L'OUIE. — (V. *Udito*).

ORGANUM. — (Voy. *Organo*).

ORGANUM PORTATILE=ORGUE PORTATIF.— (V. *Organino*).

ORGIA, ORIFICA, ou TRITERIA = ORGIES, *s. f. p.* — Fêtes en l'honneur de Bacchus. Avant que ces fêtes, célébrées par les anciens Grecs tous les trois ans, fussent profanées par toute sorte d'obscénités, le chant, accompagné de la lyre et de la flûte, y figurait comme une des parties essentielles de la fête.

ORIGINALE = ORIGINAL, *adj.* — (Voy. l'article suivant).

ORIGINALITA = ORIGINALITÉ, *s. f.* — L'originalité dans les œuvres d'art, c'est-à-dire, la nouveauté d'idées, de leur enchaînement, ainsi que la forme nouvelle de les agencer et de les exposer, sont basées sur la force créatrice du génie.

On appelle aussi composition *originale*, celle qui est écrite ou dictée par un compositeur *original*.

ORNAMENTI = ORNEMENTS, AGRÉMENTS. — (V. *Abbellimenti*).

ORPHEOREON. — Instrument de la famille des luths, armé de huit cordes de métal. Il n'est plus en usage.

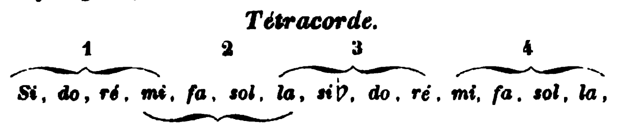
ORPHICA. — Instrument à clavier inventé par M. Rœllig. Les touches ont si peu de largeur que cet instrument ne peut être joué que par des mains d'enfant.

OSSEA TIBIA. — Instrument à vent très ancien, fait d'os de grue ou d'autres animaux, et dont la forme tordue ressemblait à celle de notre cornet. Cet instrument avait quelques trous au moyen desquels on produisait les sons.

OSTINATO = OBSTINÉ, *adj.* On appelle basse obstinée

ou contrainte, celle où une certaine formule ou figure de notes se répète sans cesse et domine pendant un certain temps.

OTTACORDO = OCTACORDE, *s. m.* — Division par octaves réunies, c'est-à-dire division où le dernier son de la première octave constitue le premier son de l'octave suivante. La raison de la préférence de cette division, au système tétracordal, consiste principalement en ce qu'elle est plus complète, plus commode et plus conforme à la nature. En effet, 1° les rapports de l'octave et de ses subdivisions se trouvent, ainsi que nous l'apprend le monocorde, dans la nature de tous les corps sonores, tandis que la division par tétracordes est un système arbitraire et accidentel; 2° la gamme diatonique avec l'octave donne un intervalle plus naturel dans le rapport représenté par 1:2, que dans les successions dérivées peu à peu des tétracordes conjoints, *si*, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, ou suivant le système complet de Pythagore,



dans lequel se trouvent plusieurs sons complémentaires qui ont été redoublés à cause des tétracordes. Notre octave se compose aussi de deux tétracordes, mais chacun de ses sons est indépendant; 3° les sons ne se suivent pas par sauts, mais dans un ordre direct et immédiat. Les anciens Grecs connurent bientôt les inconvénients de leur système tétracordal, et adoptèrent au lieu de celui-ci le pentacorde. Les Grecs, il n'y a pas de doute, ne devaient pas ignorer que tous les sons possibles de la musique se trouvent dans l'octave; aussi on ne conçoit pas comment on n'en a pas fait usage pendant tant de siècles. Dans le moyen-âge on changea le pentacorde en exacorde; enfin, vers le

milieu du XVIe siècle, on commença à diviser les sons par octaves; division qui probablement ne sera plus sujette à aucun changement, attendu qu'elle est fondée sur la nature.

OCTAVA = OCTAVE, *s. f.* — Intervalle de huit degrés diatoniques qui, ainsi que nous l'avons dit à l'article *Consonnance*, manifeste le plus haut degré des qualités consonnantes, et qu'on pratique dans notre système tempéré avec sa perfection primitive. Selon la disposition du système moderne l'octave constitue les limites dans lesquelles se trouvent renfermés tous les sons essentiellement différents entre eux; car les sons qui dépassent les limites de l'octave ne sont que des répétitions de ceux qui sont contenus dans l'octave et que l'on redouble, ou que l'on triple, etc. Dans le système moderne, on compte la première octave, c'est-à-dire la plus grave, à partir du *do* de basse, au dessous des lignes, jusqu'au *do* du second espace.

Dans l'harmonie, l'octave diminuée est considérée comme note de passage (*fig.* 114, *a*); et comme toutes les modifications des intervalles sont renfermées dans les limites de l'octave, ainsi que nous venons de le faire observer, l'octave augmentée ne peut pas avoir lieu, et l'intervalle représenté dans l'exemple de la *fig.* 124, *b*, et qui semble une octave augmentée, n'est autre qu'un unisson augmenté à l'octave de sa note fondamentale.

Le mot *ottava* ou *octave* signifie en outre : 1° que tel ou tel passage doit être exécuté à l'octave supérieure quoiqu'il soit écrit pour une plus grande commodité à l'octave inférieure; ce qu'on indique par une ligne qui se prolonge du mot *ottava* ou 8va, jusqu'au mot *loco* (en place), lequel annonce que l'exécution doit reprendre là sa position naturelle; 2° les cérémonies religieuses qui, dans l'église romaine, se rapportent à une fête principale, comme l'octave de Pâques; 3° un jeu d'orgue qui sonne l'octave du principal (Voy. *Organo*).

OTTAVE E QUINTE PROIBITE = OCTAVES ET QUINTES

PROHIBÉES. — La grammaire musicale défend la succession immédiate de deux octaves et de deux quintes par mouvement direct (Voy. *fig.* 115) ; cependant, dans une composition à quatre parties, elle permet deux quintes successives par mouvement contraire ; mais elle ne permet deux octaves par mouvement contraire que dans les morceaux à cinq parties ou à plus de cinq ; il faut, en outre, comme on sait, que ces octaves se trouvent entre les voix intermédiaires, ou tout au plus entre une voix extérieure et une autre intermédiaire. Les compositeurs d'aujourd'hui ne se font pas faute de placer les quintes, les octaves par un mouvement contraire dans les voix extérieures, et même de faire suivre d'une quinte naturelle une quinte diminuée.

On défend les deux octaves par mouvement direct, parce qu'elles ne produisent aucun effet ; on défend les quintes parce qu'elles font un très mauvais effet.

Il y a en outre des octaves et des quintes qu'on appelle *couvertes;* on les reconnait plus aisément lorsque, dans la progression d'un intervalle, procédant par mouvement direct à l'octave ou à la quinte, on remplit l'espace de l'intervalle par de *petites notes* sans queue (fig. 116). *A deux parties*, ou dans les deux voix extérieures des compositions à *trois* ou *à quatre parties*, on permet les octaves et les quintes couvertes dont la voix supérieure monte ou descend d'une seconde, et la voix fondamentale d'une quarte ou d'une quinte. L'usage de toutes les autres n'est permis qu'entre les voix intermédiaires ou entre une voix extérieure et une voix intermédiaire.

La plupart des auteurs emploient aussi habituellement la progression d'une quinte diminuée après une quinte naturelle, mais ils ne font jamais usage d'une quinte naturelle après une quinte diminuée. Toutefois cette règle, ainsi que nous l'avons dit, n'est pas toujours observée par tous les compositeurs.

OTTAVINO = OCTAVIN, *s. m.* — Espèce d'épinette de peu d'étendue et qu'on accorde à une octave plus aiguë.

On donne aussi le nom d'octavin (en italien *ottavino*, *flautino*) à la petite flûte qui sonne l'octave de la flûte ordinaire. (Voy. *Flautino*).

OTTENTOT = HOTTENTOTS (musique chez les). — Les Hottentots qui habitent l'intérieur de l'Afrique, comme presque tous les peuples sauvages, ont une musique et des danses auxquelles ils se livrent de préférence pendant la nuit, attendu qu'elle est plus fraîche et qu'elle semble inviter aux plaisirs.

Dans leurs danses les Hottentots, en se tenant par la main, composent une chaîne plus ou moins longue à proportion du nombre des danseurs et des danseuses, placés toujours avec beaucoup d'ordre. La chaîne étant formée, les danseurs se mettent en mouvement, tournent de côté et d'autre, se quittent de temps en temps, sans cependant rompre la chaîne, pour marquer la mesure en frappant dans leurs mains, et leurs voix, s'unissant aux sons des instruments, répètent continuellement : *hoo! hoo!* ce qui forme une espèce de refrain général. Les Hottentots terminent ordinairement ces divertissements par une danse générale, où la chaîne se rompt et où chacun danse pêle-mêle et s'abandonne à la plus grande joie.

Les principaux instruments des Hottentots sont :

Le *rabuchin*, qui est une planche triangulaire, sur laquelle on attache trois cordes de boyaux soutenues par un chevalet, et tendues à volonté au moyen de chevilles.

Le *rampelot*, instrument le plus bruyant des Hottentots, est formé d'un tronc d'arbre creux, d'environ deux ou trois pieds de hauteur. A l'une de ses extrémités se trouve une peau de mouton bien arrangée et bien tendue, et que l'on frappe avec un bâton ou avec les poings.

Le *gorah*, instrument très curieux et très ancien. C'est une longue baguette avec une corde de boyaux de chat,

tendue d'un bout à l'autre, de manière à la courber légèrement, à peu près comme l'archet du violon. Au bas de la corde est attaché un tuyau de plume d'autruche, d'environ un pouce et demi de long, qui réunit le bout de la corde à la baguette. Ce tuyau se place entre les lèvres, et on le fait vibrer en aspirant et respirant fortement ; cette manière de produire le son pourrait faire ranger cet instrument dans la classe des trompettes ou du cor; cependant, lorsqu'il est joué avec soin, le son du *gorah* approche de celui du violon.

Un Hottentot passe quelquefois des heures entières à jouer sur le *gorah* avec une satisfaction toujours croissante, qui est partagée par ses amis, lesquels, rangés autour de lui, l'écoutent sans se lasser. Les airs vifs et gais sont le plus appropriés au caractère des Hottentots.

OTTO PIEDI = HUIT PIEDS. — (Voy. *Piede*).

OUVERTURE, *s. f.* — Pièce de musique instrumentale qui sert de début aux opéras, aux ballets, au cantates, et qu'on appelle en Italie *Sinfonia*.

Plusieurs musiciens sont d'avis que l'ouverture doit être une espèce d'extrait, une analyse fidèle de l'opéra, etc., en représentant d'avance un tableau des événements et des actions qui doivent se succéder dans la pièce. Rousseau, Yriarte, * Castil-Baze et plusieurs autres disent que ces

* *Otros in ella resumir intentan*
Los pasages diversos
Que se hallan en la Opera dispersos;
Diligencia pueril que en vano ostentan;
Porque la imitacion no causa agrado,
Si antes non se conoce lo imitado.
..... *El maestro solido y prudente*
Que la atencion concilia del oyente
Y su animo dispone
Para la situacion que se pone
Quando empieza el dramatico discurso.
(D. Thomas de Yriarte, *La Musica*, p. 84.)

imitations sont mesquines, et que ces images enigmatiques ne tendent qu'à montrer l'impuissance de l'art et le mauvais goût du compositeur; ils ajoutent ensuite, que l'ouverture la mieux entendue est celle qui dispose tellement les cœurs des spectateurs, qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur inspirer dès le commencement de la pièce, et que par conséquent cette ouverture doit se conformer au drame d'une manière générale.

L'ouverture est d'origine française; Lulli est un des premiers qui lui a donné une forme déterminée. Jusque vers la moitié du siècle dernier l'ouverture commençait toujours par un morceau *grave*, qui était suivi par un *allegro*, communément fugué; après quoi on répétait en finissant une partie du *grave*. De nos jours l'ouverture n'a pas de formes arrêtées; mais les auteurs qui la réduisent à une espèce d'introduction s'éloignent grandement de l'idée qu'on doit concevoir d'un morceau de ce genre; il est vrai qu'en suivant ce procédé le compositeur s'en tire à peu de frais, mais il trompe l'attente des auditeurs, qui ne se trouvent pas suffisamment préparés à ce qu'ils vont entendre; ce qui est encore pire, c'est de réduire l'ouverture à zéro et de se tirer d'affaire avec quelques misérables accords.

L'ouverture d'un opéra appartient entièrement à la musique instrumentale; il faut donc que le compositeur y déploie toute sa science. Outre les beautés du chant, les ouvertures demandent une facture savante, un dessin pur et vigoureux, une harmonie pleine, variée et riche d'effets.

OXYBAPHON MUSIKEN. — (Voy. *Acetabulum*).

OXYPHONOS. — C'est ainsi qu'on appelait chez les anciens grecs celui qui possédait une voix aiguë.

OXYPYCNI. — (Voy. *Soni mobiles*).

P

P. — Cette lettre écrite ainsi (p), par abréviation signifie *piano* (doucement), et redoublée (pp) elle signifie *pianissimo* (très doucement); quelquefois on la trouve aussi triplée (ppp), elle indique alors ce qu'on appelle vulgairement en italien *pianississimo*, c'est-à-dire *aussi doucement que possible.*

PADIGLIONE = PAVILLON, *s. m.* — Partie inférieure et évasée de certains instruments à vent, tels que le hautbois, la clarinette, la trompette et le cor.

PADIGLIONE CHINESE = PAVILLON CHINOIS. — Instrument de musique de percussion. C'est une espèce de chapeau de laiton, terminé en pointe et garni de plusieurs rangs de clochettes. Le pavillon chinois est fixé sur une tige de fer au moyen d'une coulisse. Celui qui veut en jouer le tient d'une main par cette tige, et lui donne un mouvement de rotation sur lui-même; ou bien il le secoue fortement en cadence, de manière que toutes les clochettes frappent ensemble sur le Temps fort de la mesure.

Le pavillon chinois nous vient de la Chine. On l'emploie avec succès dans la musique militaire, et même dans les orchestres de grands théâtres.

PAEN. — (Voy. *Pean*).

PALALAIKA. — Guitare montée de deux cordes, très répandue parmi la basse classe du peuple en Russie.

PALAEOMAGADIS. — C'est le même instrument dont on parle à l'article *Magadis*.

PALMULA. — Nom latin de la touche dans les instruments à clavier.

PANARMONICO = PAN-HARMONICON, *s. m.* — Instrument inventé il y a quelques années par Jean Nep. Maelzel, à Vienne. Cet instrument, au moyen d'un double soufflet et d'un cylindre, mis en mouvement par un poids, imite assez naturellement une musique d'instruments à vent et de percussion.

PANAULON, *s. m.* — Flûte traversière qui descend jusqu'au *sol* du violon, imaginée par M. Trexler, à Vienne.

PANDORE, *s. f.* — Instrument à cordes dont le chevalet était oblique, et dont la forme avait quelque analogie avec celle du sistre. Les cordes se pinçaient avec une plume. Cet instrument est maintenant hors d'usage.

PANDURA, *s. f.* — Instrument dont on se sert dans le royaume de Naples. Il est peu différent de la mandoline, mais il est plus grand; il est armé de huit cordes qui rendent une harmonie agréable et qu'on pince avec une plume.

PANDURINA, *s. f.* — Petite pandura, armée de quatre cordes et qui n'est plus en usage.

PAN-MÉLODICON, *s. m.* — Instrument inventé en 1810, par M. Leppich, à Vienne. Il consiste en un cylindre conique mû par une roue, qui met en vibration de petits morceaux de métal courbés à angles droits, lesquels sont touchés légèrement au moyen d'un clavier.

PANTALON, *s. m.* — Instrument à cordes du genre du tympanon, inventé par un musicien allemand nommé Pantaleon Hebenstreit, au commencement du XVIII[e] siècle. Cet instrument avait l'étendue du clavecin et était monté de deux rangs de cordes, les unes en métal, les autres en boyaux. Ses sons étaient majestueux, surtout dans la basse.

PARADIAZEUXIS. — En examinant le tableau des Tétracordes dans l'article *Grecs anciens*, on trouvera qu'entre les tétracordes *synemenon* et *diezeugmenon*, il existe un

intervalle d'un ton, c'est-à-dire le *do;* cet intervalle était appelé par les Grecs *Paradiazeuxis.*

PARADOXUS. — Nom que l'on donnait au chanteur ou au joueur d'instrument qui remportait le prix dans les jeux olympiques.

PARAFONIA = PARAPHONIE, *s. f.* — (Voy. *Greci antichi*).

PARAFONISTA = PARAPHONISTE, *s. m.* — (Voy. *Cantore*).

PARAKELEUSTICON. — Chanson des anciens bateliers grecs.

PARAKOUTAKION. — Nom d'un chant alternatif de l'église grecque.

PARAMESE, PARAMETE. — Voy. le tableau des Tétracordes dans l'article *Grecs anciens.*

PARANZE, *s. f. pl.* — Nom italien que l'on donnait autrefois à ceux des élèves des conservatoires de Naples qui étaient employés à l'exécution de la musiquedont on retirait un salaire. Depuis la fondation de ces colléges, le nombre des élèves admis allant toujours croissant, on jugea à propos de mettre à profit leur travail. Les plus petits allaient servir la messe et assister aux enterrements des enfants. Ceux qui étaient un peu plus grands et les plus âgés étaient appelés *Paranze.*

PARI = PAIR, *adj.* — (Voy. *Tempo*).

PARODIA = PARODIE, *s. f.* — La parodie est un morceau de musique vocale auquel on adapte de nouvelles paroles, ou bien un morceau de musique instrumentale qu'on transforme en un air pour la voix en y mettant des paroles, ou en un autre morceau de musique instrumentale en y faisant des changements. Nous en avons un exemple dans la parodie faite par Crammer d'une sonate de Dussek.

Dans la musique composée sur de la poésie originale, le chant est fait pour les paroles : dans la parodie, au contraire,

les paroles sont faites pour le chant. Heureux encore lorsque l'auteur de la parodie se conforme au caractère du morceau de musique. C'était ainsi que Marmontel aidait souvent Grétry pour faire reparaître dans ses nouveaux opéras des airs qui appartenaient à d'autres compositions ou oubliées ou restées en portefeuille. Quinault rendait à Lulli le même service que Marmontel à Grétry, en transformant ses airs de violon en morceaux de chant. En France, presque tous les auteurs de vaudevilles ne font autre chose que d'adapter de nouvelles paroles à un grand nombre d'airs de ballets, d'opéras, ainsi qu'à des marches et à des fragments de symphonie. Il y a même une symphonie entière de Mozart composée de quatre morceaux, sur laquelle on a fait des vers (Voy. *Gazette musicale de Leipsick*, an VIII, n° 29, 30).

Pour faire la parodie d'un morceau de musique, soit vocale, soit instrumentale, il est nécessaire de bien connaître le mécanisme de la phrase musicale, afin de pouvoir l'analyser sur-le-champ et choisir le mètre lyrique, les césures et les cadences qui lui conviennent le mieux.

PAROLE = PAROLES, *s. f. pl.* — Nom que l'on donne au poème grand ou petit qui doit être mis en musique. On dit ordinairement : les paroles sont belles ou sont mauvaises, etc. ; on dit d'un chanteur qui ne prononce pas bien, qu'on n'entend pas une *parole*, qu'il estropie, ou avale, ou mange les *paroles;* d'un compositeur qui adapte bien la musique à l'idée du poète et qui la rend bien, on dit qu'il s'est bien conformé aux paroles ; et, dans le cas contraire, on dit qu'il n'est pas d'accord avec les paroles, qu'il forme un contre-sens avec elles.

PARRHESIA = PARRHÉSIE, *s. f.* — Ce mot indiquait autrefois l'usage convenable qu'on devait faire des sons *mi, fa,* ou, comme nous disons aujourd'hui, l'art d'éviter les relations non harmoniques.

PARTE = PARTIE, *s. f.* — La musique étant une langue

où plusieurs discours peuvent se faire entendre à la fois, non seulement sans se nuire, mais en se servant mutuellement, s'ils ont été disposés d'après les règles de l'art, il s'ensuit que chacun de ces discours n'est pas un tout, mais la portion d'un grand tout qui se forme de leur réunion. De là vient le nom de partie, donné à chacune des portions de ce tout, et qui est elle-même un tout plus ou moins complet, selon l'importance de la partie et selon la manière dont elle est conçue.

La partie principale s'établit généralement dans les sons les plus aigus du système musical, parce que ces sons, plus perçans et par-là plus faciles à distinguer, sont aussi ceux qui peuvent être entendus en plus grand nombre et plus long-temps sans fatigue et sans ennui. Il existe deux parties principales, la plus aiguë et la plus grave.

Le dessus et la basse sont les deux principaux objets de la sollicitude du compositeur.

La basse est en quelque sorte la racine, et le dessus la fleur de la tige harmonique.

Dans le style d'église, on écrit à huit, douze, vingt, trente-deux et même à quarante-huit parties, toutes différentes. Mais dans la musique d'orchestre, on en compte rarement plus de quatre qui se multiplient, en se doublant les unes les autres, avec des changements qui portent seulement sur la valeur des notes et les dessins mélodiques.

Par le mot *partie* on entend aussi la portion d'un grand morceau d'une sonate, d'un concerto, d'une symphonie, d'une ouverture, d'un air, d'un chœur, etc.

Tout morceau de musique régulier se divise en deux parties: dans la sonate, le duo, le trio, le quatuor, le quintette, le sextuor instrumental, cette division est marquée par des reprises.

Les deux parties dont se forment un air, un chœur, une ouverture, un concerto, ne sont point séparées l'une de l'autre,

attendu que ces compositions doivent s'exécuter sans interruption et sans répétition, à moins qu'elles ne soient dessinées en rondeau. Mais la cadence sur la dominante indique la fin de la première partie, et la seconde commence immédiatement après ce grand repos. Elle s'ouvre assez ordinairement par diverses modulations et des recherches harmoniques : les motifs déjà présentés y reparaissent sous des formes plus resserrées et avec une plus riche parure.

Un compositeur habile peut déployer tout son art dans cette seconde partie, en faisant un excellent usage de ses motifs.

C'est pour cette raison que les connaisseurs en musique jugent une pièce instrumentale suivant le mérite de la seconde partie : la première peut être produite par l'imagination seule, mais la seconde exige la réunion du génie avec la science.

Le mot *partie* désigne quelquefois la qualité de la musique, et l'on dit : *partie vocale, partie instrumentale.*

On appelle encore *partie* le papier sur lequel est écrite ou imprimée la partie séparée de chaque musicien ; c'est pourquoi on dit la *partie de ténor, la partie de violon,* etc.

PARTE DOMINANTE = PARTIE DOMINANTE. — Celle qui contient le chant principal.

PARTE ESTREMA = PARTIE EXTRÊME. — C'est la plus élevée et la fondamentale. On dit les *parties extrêmes.*

PARTE FONDAMENTALE = PARTIE FONDAMENTALE. — (Voy. *Accordo*).

PARTE INFERIORE = PARTIE INFÉRIEURE. — Cette partie peut être la plus basse, mais elle n'est pas toujours pour cela la partie fondamentale.

PARTE MEDIA = PARTIE MOYENNE. — C'est la partie qui se trouve entre la partie la plus élevée et la partie fondamentale.

PARTE SUPERIORE = PARTIE SUPÉRIEURE. — Elle

ne sert pas de fondement et elle peut être même une partie moyenne.

PARTE SUPREMA = PARTIE SUPRÊME. — C'est la plus élevée.

PARTI REALI = PARTIES RÉELLES. — On appelle compositions à parties réelles celles dont chaque partie suit une marche différente, ou encore celles dont les parties semblent lutter ensemble, en sorte qu'elles sont toutes obligées de répéter alternativement les sujets, les réponses et les imitations qu'on introduit adroitement dans cette composition pour faire entendre d'une manière bien distincte les diverses parties qui, en outre, s'unissent fréquemment ensemble. On distingue en Italie les compositions à *parties réelles* A PIENO (voy. ce mot), et les compositions à *parties réelles obligées.*

On a déjà observé à l'article *Partie* qu'on écrit quelquefois des chœurs, surtout dans la musique d'église, à 8, 12, 20 et jusqu'à 48 parties toutes différentes. On ne peut du reste déterminer le nombre des parties réelles dont un morceau de musique est susceptible. Marpurg, dans son livre intitulé : *Handbuch bey dem Generalbass und bey der Composition*, Berlin, 1762, tom. III, § V, a fait un calcul pour démontrer la possibilité d'un morceau à 135 parties réelles.

Les parties des chœurs à huit ou douze parties réelles, etc., dérivent des quatre parties de la musique vocale, divisées chacune en deux, trois, etc., et distribuées en deux, trois chœurs, etc. ; de telle sorte que chacun de ces chœurs contient également un soprano, un contralto, un ténor et une basse. Ces chœurs sont divisés en premier, second, troisième, etc. ; on les fait aussi alterner pour donner un repos convenable aux diverses parties et une plus grande variété au morceau. Dans ce cas cependant il n'y a en effet qu'une composition à quatre parties, et l'on ne reconnait pour une

composition vraiment à parties réelles que celle dont nous avons parlé plus haut.

PARTIMENTI, *s. m. pl.* — Nom italien de certains exercices préparés pour l'étude de l'accompagnement et de l'harmonie, dont on fait usage dans les écoles d'Italie. Ces exercices sont composés de parties de basse où les accords sont indiqués par des chiffres placés au dessus des notes, et ces accords doivent être joués par la main droite des élèves, pendant qu'ils jouent la basse avec la gauche. Il y a plusieurs recueils de ces exercices qui sont devenus classiques.

PARTITURA = PARTITION, *s. f.* — Collection de toutes les parties d'une composition musicale, écrites les unes au dessous des autres, mesure par mesure, sur des portées différentes, de manière à ce que d'un coup d'œil on puisse les voir toutes.

La disposition des parties sur les partitions varie beaucoup suivant les compositeurs.

Plusieurs mettent en tête les violons et les violes, puis les instruments à vent en bois, placés dans l'ordre suivant : l'octavin (s'il y en a un), la flûte, le hautbois, la clarinette et le basson ; ensuite les instruments à vent en métal, comme les cors, les trompettes ; plus bas les timbales, la grosse caisse et les trombones ; les parties de chant viennent ensuite, puis enfin la contrebasse, placée sur la dernière portée, et que précède, au besoin, la partie de violoncelle.

Mettre en partition, c'est écrire les diverses parties d'un morceau de manière à ce qu'elles se trouvent placées les unes au dessous des autres, afin qu'en jetant les yeux dessus on puisse tout d'un coup comprendre la pensée de la composition, l'art qui lie les parties, et déterminer avec vérité l'expression et l'exécution convenable.

Lire la partition, c'est examiner un morceau de musique

écrit de la manière indiquée, ou l'exécuter en même temps sur le piano (Voy. *Accompagnamento*).

PARYPATE. — (Voy. le tableau des tétracordes, à l'article *Greci antichi*).

PASSACAILLE, *s. f.* — Espèce de chaconne passée de mode, en mesure à 3|4, d'un caractère un peu mélancolique et d'un mouvement modéré : sa mélodie, composée de huit mesures sans reprises, était variée dans ses répétitions. On trouve plusieurs de ces airs de danse dans les opéras de Gluck.

PASSAGIO = PASSAGE, *s. m.* — Signifie 1° passer d'un ton à un autre : de là vient qu'on dit *passages enharmoniques ;* 2° une espèce d'ornement mélodieux qui consiste dans plusieurs sons qui se succèdent par degré ou par saut, et vont tomber sur une syllabe du texte ou sur une note principale. Ils sont indiqués par le compositeur, ou quelquefois ajoutés par l'exécutant. Il est bien entendu que ces passages doivent être inspirés par un goût délicat et venir en aide à l'expression; autrement ils ne serviraient qu'à faire briller le talent du chanteur, ce qui n'est pas du tout le but auquel doit tendre celui qui écrit un opéra (Voy. l'art. *Abbellimenti*).

On appelle aussi *passage* chaque portion d'un morceau qui exprime un sens. On dit ce *passage* ou ce *trait* est beau, gracieux, etc.

PASSEPIED, *s. m.* — Danse qui n'est plus en usage, et qu'on dit être venue de la Bretagne en France. Son caractère est gracieux et d'une gaîté qui n'exclut pas la noblesse. Sa mélodie, à 3|8 ou 3|4, a deux reprises de huit mesures chacune, et s'exécute dans un mouvement un peu plus vif que celui du menuet.

PASSIO = PASSION DE J.-C. — Les quatre récits de la Passion de Notre Seigneur, par les quatre évangélistes, sont chantés en dialogue, dans l'église catholique, le dimanche

des Rameaux et durant la Semaine Sainte. On distingue la voix du *Sauveur*, celle de l'*évangéliste*, et celles des autres personnages introduits, qui sont tous compris sous la dénomination de *peuple*. Les paroles du *peuple* sont ordinairement mises en musique pour trois ou quatre voix, et ces compositions se nomment la *Passion* (*Passio*). Dans quelques pays d'Italie, comme à Venise, par exemple, on met en musique jusqu'à la voix du Sauveur, qui doit pourtant être chantée par un prêtre, et on l'accompagne avec plusieurs instruments, comme les violes, les violoncelles, et même avec les instruments à vent.

PASSIONATO = PASSIONNÉ, *adj.* — (V. *Appassionato*).

PASSIONE = PASSION, *s. f.* — (Voy. *Affetto*).

PASTICCIO = PASTICHE, *s. m.* — Composition musicale dans laquelle les idées sont réunies sans ordre et à contre-sens, ou dans laquelle le musicien fait entrer plusieurs phrases ou morceaux d'autres compositions; on dit, dans ce cas, *c'est un pastiche*. La musique d'un ballet qui se compose de morceaux de différents compositeurs, choisis sans goût et sans analogie avec le sujet, s'appelle aussi un vrai pastiche.

PASTORALE = PASTORALE, *s. f.* — Ce mot indique ou une composition musicale d'un caractère simple et champêtre, mais tendre, ordinairement à 6|8, et d'un mouvement modéré; ou un drame musical qui représente quelque événement de la vie champêtre, comme on est convenu de la représenter au théâtre, et dans lequel tous les sentiments exprimés portent l'empreinte de la simplicité et de l'innocence des villageois. Un ballet, une messe, une symphonie, une sonate, quand ils ont le même caractère et qu'ils dépeignent les mêmes sentiments, portent le nom de pastorale, comme, par exemple, la messe pastorale de l'abbé Vogler, la symphonie pastorale de Beethoven, la pastorale du troisième concerto de Steibelt pour le piano, etc. Les morceaux d'or-

gue et les autres morceaux de musique d'église qui portent ce caractère, soit des messes, soit des hymnes, etc., s'exécutent particulièrement dans la nuit et pour la fête de Noël. Les morceaux de même caractère sont aussi employés au théâtre, tant dans l'opéra que dans le ballet, chaque fois qu'on fait venir sur la scène des bergers, des paysans, etc.

PASTOSO = MOELLEUX, *adj.* — On appelle en italien *voce pastosa*, une voix douce, *moelleuse*, pleine, flexible et insinuante.

PAT-LONG, *s. m.* — Instrument ou petit carillon des Siamois.

PATETICO = PATHÉTIQUE, *adj.* — (Voy. *Sublime*).

PATHOS. — Dans sa plus ample signification, ce mot grec signifie *passion*; dans un sens plus restreint, le pathos consiste dans le sublime, le sérieux et la dignité du sentiment, sans aucun mélange d'agréable. Les Grecs eux-mêmes opposent le *pathos* à l'*éthos* (moral), et Longin dit expressément que le premier est aussi uni au sublime, que le second l'est au beau et à l'agréable : Παθος δε ύψους μετεχει τοσουτον οποσον ήθος ήδονης. C. XXIX.

PAUSA = SILENCE, *s. m.* — Indique la suspension de l'exécution pour la partie dans laquelle se trouve ce signe. Chaque note, suivant sa valeur, a un silence correspondant. Le silence équivalant à la note carrée est indiqué par un petit trait perpendiculaire qui joint ensemble deux lignes voisines (fig. 117 *a*); celui de la ronde par un petit trait horizontal qui touche la partie inférieure de la ligne (*b*); celui de la blanche de la même manière que celui de la ronde, à la seule différence que le trait touche la partie supérieure de la ligne (*c*); celui de la noire avec un 7 fait en sens inverse (*d*); celui de la croche avec un 7 (*e*); celui de la double croche avec un 7 et une petite ligne horizontale au dessus (*f*); celui de la triple croche avec un 7 et deux petites lignes au dessus (*g*); celui de la quadruple croche avec un 7 et trois

petites lignes aussi au dessus (*h*). Il y a ensuite des silences de plusieurs mesures (*i*), et d'autres silences plus longs encore qu'on indique arbitrairement avec des chiffres (*j*).

Les silences des diverses valeurs ont des noms qui leur sont particuliers. Ainsi, par exemple, on appelle pause celui de la ronde; demi-pause celui de la blanche; soupir celui de la noire; demi-soupir celui de la croche; quart de soupir celui de la double croche; demi-quart de soupir celui de la triple croche; et seizième de soupir celui de la quadruple croche.

PAUSA GENERALE = PAUSE GÉNÉRALE. — (Voyez *Fermata*).

PAVANE, *s. f.* — Ancienne danse, inusitée aujourd'hui, d'un caractère sérieux, et dans laquelle les danseurs faisaient une espèce de roue qui ressemblait à celle que fait le paon quand il déploie sa queue. Les hommes se servaient, pour faire cette roue, de leur cape et de leur épée.

PEAN. — Chanson grecque que l'on chantait en l'honneur d'Apollon et de Diane, et qui faisait allusion à la victoire remportée par Apollon sur le monstre Python.

PECTIS. — Instrument à cordes des anciens Grecs, dont l'invention est attribuée par Athénée à Sapho.

PEDALE = PÉDALE, *s. f.* — Il semble que l'usage de la pédale tire son origine de l'orgue, puisque ce nom même vient évidemment des pédales de cet instrument (V. *Pedaliera*).

On appelle pédale ou cadence prolongée le retard de la cadence finale, pratiqué dans la fugue ou dans les morceaux fugués, sur la dominante qui précède la cadence finale, en répétant ou imitant dans les autres parties quelque passage du thème principal, ou continuant la mélodie précédente dans des formes harmoniques diverses et compliquées, comme, par exemple, dans la fig. 118, où pendant les dernières mesures la tonique sert de pédale. Il y a encore d'autres pédales, appelées ainsi improprement, dans les sons

aigus et dans les sons moyens, ainsi que des pédales doubles (fig. 119).

Dans les morceaux d'orgue et même dans les morceaux composés pour les pianos qui ont des pédales, on marque dans la partie de basse quelques notes fondamentales ou de basse continue, avec des imitations au dessous des notes que l'on doit faire avec la main ; ou bien on ajoute pour les notes de la pédale obligée une troisième portée.

Ainsi, quand on veut que l'organiste n'accompagne pas les notes de basse et se serve, au lieu de cela, de la pédale, on écrit le mot *Pédale*.

Quelquefois les chiffres sont aussi marqués, et cela indique la cadence continuée dont on a parlé plus haut ; alors il faut tenir la pédale et conserver le son dont la cadence est formée.

Une partie de la science des grands compositeurs se montre dans leurs pédales, sur lesquelles ils font entendre des accords harmonieux et des parties savamment travaillées, unies à un contrepoint profondément calculé. Cet ensemble produit ordinairement un très grand effet, même sur les oreilles les moins sensibles à l'harmonie.

PEDALIERA = CLAVIER DE PÉDALE. — On appelle ainsi le clavier qui est placé aux pieds de l'organiste.

Les pédales de l'orgue furent inventées à Venise, dans la dernière moitié du XV[e] siècle, par un Allemand nommé Bernard. Sabellicus (Marc-Antoine Coccius), dans le second volume de ses œuvres (Ennead. IX, lib. 8), en parle de la manière suivante : *Musicæ artis virum omnium, qui unquam fuerunt sine controversia præstantissimum plures annos Venetiæ habuerunt* Bernardum *cognomento Teutonem, argumento gentis, in qua ortus esset : omnia Musicæ artis instrumenta scientissime tractavit : primus in organis auxit numerus, ut et pedes quoque juvarent concentum, funicolorum attractu : mira in*

ce artis eruditio, voxque ad omnes numeros accommodata, Numinis providentia ad id natus, ut unus esset, in quo ars pulcherrima omnes vires experiretur suas.

Presque aucun orgue anglais n'a de pédales, ce qui paraît fort singulier ; car c'est d'elles que l'orgue reçoit son énergie et sa gravité, qualités fort en rapport avec le caractère de la nation anglaise.

Le clavier de pédales de l'orgue n'a ordinairement que deux octaves, par la raison qu'on ne s'en sert que pour faire entendre les notes de basse. Pour la manière d'en faire usage, Voy. l'article *Portamento dei piedi.*

Les *claviers à pédales* pour pianos sont de deux sortes : l'un qui ressemble à celui de l'orgue et qui est fort rare ; l'autre, qui est beaucoup plus commun, est composé de cinq pédales placées ainsi qu'il suit : la première, à gauche, s'appelle *sourdine*, parce qu'elle en produit l'effet ; la seconde prolonge la durée du son en levant les étouffoirs ; la troisième fait avancer entre les cordes et les marteaux des languettes de peau de buffle, et rend par ce moyen les sons plus doux et plus flatteurs : c'est ce qui a fait donner à cette *pédale* le nom de *céleste ;* la quatrième porte auprès des cordes une réglette couverte d'un papier ou d'un morceau d'étoffe qui, vibrant contre les cordes, fait que l'on imite le son du basson ; la cinquième enfin, qui ne se rencontre que très rarement, met en jeu un tambour de basque et des clochettes ; on l'appelle pédale de la musique militaire.

Les *pédales* sont aussi des leviers de cuivre qui servent à élever d'un demi-ton les cordes de la *harpe simple,* ou d'un ton et demi, à volonté, dans les *harpes à double mouvement.*

PENORCON, *s. m.* — Instrument inusité du genre de la cithare, qui a un large manche garni de neuf cordes que l'on pince avec les doigts.

PENTACORDO = **PENTACORDE**, *s. m.* — Gamme de cinq degrés diatoniques.

PENTADICUS CONCENTUS. — Composition à cinq parties.

PENTATONON. — Intervalle de cinq tons entiers ou sixte augmentée.

PENTECONTACHORDON. — Instrument inusité aujourd'hui et du genre du clavecin. Il a été inventé au commencement du XVIe siècle par Fabio Colonna, napolitain. Les sons y étaient divisés en quatre parties, chacune desquelles avait sa touche et sa corde particulières, afin de pouvoir exprimer les rapports naturels des sons dans toutes les gammes. L'inventeur donna à cet instrument le nom de *Lincea* et de *Pentecontachordon*, parce qu'il était composé de cinq cents cordes inégales.

PER ARSIN. — (Voy. *Arsis*).

PERCUSSIONE = **PERCUSSION**, *s. f.* — (Voy. *Preparazione*).

PERDENDOSI (en se perdant). — Ce mot italien indique que, dans l'exécution, le son doit diminuer graduellement d'intensité jusqu'à ce qu'il devienne presque imperceptible.

PERFETTO = **PARFAIT**, *adj.* — Épithète que l'on joint aux mots : *accord*, *cadence*, *consonnance*, *intonation*, *quinte*, *Temps*, etc. (Voyez les divers articles qui portent ces titres). Uni au mot *rapport*, parfait signifie originaire. *

PERFEZIONAMENTO = **PERFECTIONNEMENT**, *s. m.* — On appelle ainsi le dernier coup de *lime* qu'on donne à

* Dans la musique pratique on ne fait aucune distinction entre le demi-ton majeur et le demi-ton mineur, quoiqu'ils diffèrent originairement entre eux dans le rapport de 128 : 125. Si l'on voulait donc indiquer l'usage du demi-ton majeur dans son rapport originaire, représenté par 16 : 15, on se servirait de l'expression : dans son rapport parfait.

une œuvre d'art déjà terminée dans toutes ses parties relativement au dessin et à la conduite.

Le dessin et la disposition d'un morceau de musique demandent l'invention et le fondement de ses parties essentielles; la conduite demande un travail des parties tel qu'il corresponde aux diverses modifications du sentiment qu'on doit exprimer; dans le perfectionnement, l'auteur s'occupe de terminer définitivement son ouvrage en lui donnant toutes les beautés accessoires qui peuvent y entrer, sans nuire en rien à ses qualités essentielles.

PERFIDIA (*perfidie*), *s. f.* — Cette expression signifie en musique une obstination à faire toujours la même chose, le même mouvement, le même passage, la même figure. *Contrappunto perfidiato*, *fuga perfidiata* sont des contrepoints ou des fugues où l'on s'obstine à suivre le même dessin. On en peut voir beaucoup d'exemples dans les *Documenti armonici* d'Ange Berardi.

PERIODO, *s. m.* = PÉRIODE, *s. f.* — Union de plusieurs phrases mélodiques qui forment ensemble un sens complet. On conçoit facilement qu'à la fin de ce sens complet il faut une cadence parfaite.

La période *carrée* est, dans la véritable acception du mot, celle qui est composée de quatre membres; mais on donne aussi ce nom à toute période formée d'éléments bien coordonnés entre eux (Voy. l'art. suivant).

On appelle aussi période une certaine partie d'un morceau de musique, qui présente déjà par elle-même un sens parfait.

PERIODOLOGIA = PÉRIODOLOGIE, *s. f.* — Cette science, qui a pour objet la symétrie rhythmique, enseigne la manière d'unir ensemble les diverses phrases pour en faire une période complète. Dans la composition musicale, on doit faire attention non seulement à la relation intrinsèque des phrases qu'on doit unir, mais encore aux conditions

suivantes qui regardent leur forme extérieure : 1° à la ponctuation ou formule finale d'un membre périodique qui exprime un sens parfait en produisant un plus grand ou un moindre degré de repos ; dans le premier cas, on l'appelle *cadence;* 2° à la qualité rhythmique ou au nombre de mesures comprises dans la partie mélodique, ainsi qu'à ce qu'on appelle *la carrure des phrases,* ou nombre correspondant de mesures des membres de la période, qui peuvent être pour la longueur de trois, quatre, cinq mesures, etc. ; les plus agréables sont ceux de quatre ; 3° à la qualité logique, c'est-à-dire à ce qu'il faut pour former un sens parfait; ce qui doit être également observé dans l'union de deux mélodies, afin qu'elles semblent dans leur forme extérieure n'en faire qu'une seule ; comme, par exemple, quand on omet dans la figure 120 la huitième mesure marquée par *a*, et que l'on commence par la mesure *b ;* c'est ce que l'on appelle aussi *suppression de mesure* (soffocamento di battuta).

PERIODONICUS = PÉRIODONIQUE, *s. m.* — Nom du chanteur qui remportait le prix dans tous les jeux sacrés des anciens Grecs.

PERORAZIONE = PÉRORAISON, *s. f.* — (V. *Stretta*).

PERPETUO = PERPÉTUEL, *adj.* — (Voy. *Canone*).

PER THESIN. — (Voy. *Thesis*).

PESANTE = PESANT, *adj.* — Indique une exécution ralentie, màis avec force.

PETTEIA. — Partie de la mélopée grecque.

PEZZI CONCERTATI = MORCEAUX D'ENSEMBLE. — On appelle ainsi tous les morceaux dramatiques exécutés par plusieurs personnes. Ainsi le duo, le trio, le quatuor, le quintette, le sextuor, etc., sont des morceaux d'ensemble, pourvu cependant que les parties soient bien distinctes les unes des autres, qu'elles forment un dialogue et s'unissent quelquefois ; ainsi les chœurs, bien que composés de plusieurs parties, ne sont pas regardés comme des morceaux d'ensemble.

Bien que les duos et les trios soient des morceaux d'ensemble néanmoins ce nom ne se donne ordinairement qu'aux quatuors, quintettes, etc.

C'est surtout dans ces morceaux que le compositeur doit varier les couleurs suivant le caractère des personnages introduits sur la scène et au gré de la diversité des événements.

PEZZI MUSICALI DI TROMBA = SONNERIE, *s. f.* — Airs composés pour être *sonnés* par les trompettes d'un régiment de cavalerie pour transmettre les ordres des chefs et faire connaître aux cavaliers le moment où ils doivent remplir certaines pratiques habituelles. Il y a vingt-huit sonneries prescrites par l'ordonnance ; voici le nom de quelques unes : *la générale, le boute-selle, à cheval, l'assemblée, la marche, la charge, la retraite, le ban, à l'ordre*, etc.

PEZZO = MORCEAU, *s. m.* — Composition musicale dans son entier. On dit un morceau de musique vocale, un morceau de musique instrumentale.

PHONAGOGUS = PHONAGOGUE, *s. m.* — Ancien nom du thême de la fugue.

PHONASCUS = PHONASQUE, *s. m.* — Les anciens, et particulièrement les Romains, avaient l'habitude lorsqu'ils paraissaient en public comme chanteurs ou comme orateurs, d'avoir près d'eux une personne chargée de leur faire certains signes dès qu'ils commençaient à trop forcer la voix et à en perdre la clarté ; ce gardien de la voix portait le nom de *phonasque*. Il est connu que l'empereur Néron ne parlait ni ne chantait jamais sans son *phonasque*, qui avait l'ordre de l'avertir lorsqu'il parlait trop haut, et si cet avertissement était insuffisant, de lui fermer la bouche avec un linge.

PHORBEIA. — (Voy. *Capistrum*).

PHORMINX = PHORMINGE, *s. f.* — Espèce de cithare des anciens Grecs (Voyez *Greci antichi*).

PHOTINX = PHOTINGE, *s. f.* — Fort ancien instru-

ment à vent des Egyptiens, qui avait la forme d'une flûte torse.

PHYLOLOGICA = PHILOLOGIQUE, *adj.* — Les anciens appelaient musique philologique la partie de cet art qui appartient à l'histoire.

PHYSHARMONICA, *s. m.* — Instrument à lames métalliques qui vibrent par l'action de l'air alimenté par un soufflet. Cet instrument a éte inventé par Antoine Hackel, de Vienne. M. Dietz, facteur de pianos à Paris, a perfectionné ce système de résonnance dans un instrument qu'il a nommé *aérephone.*

PHYSIOLOGICA (*Musica*) = *Musique* PHYSIOLOGIQUE. — Nom que les anciens donnaient à la partie de la musique qui regarde la propriété des corps sonores.

PI, *s. m.* — Instrument des Siamois, qui n'est autre chose qu'une espèce de chalumeau dont le son est fort aigu.

PIANISSIMO (abr. pp), (*très doux*). — Ce superlatif italien indique le plus grand degré possible de *piano.*

PIANISTA = PIANISTE, *subst.* des deux genres. — Musicien qui joue du piano.

PIANO (abr. p.), (*doux*). — Indique un son faible. Le degré d'un piano doit cependant être réglé suivant les circonstances et toujours proportionné au cas dans lequel il est employé. Ainsi, par exemple, lorsqu'on accompagne un chanteur ou un instrument obligé, le piano doit approcher du pianissimo; mais si le piano est indiqué à la partie des violes et des violoncelles tenant la place des contrebasses, il doit être un peu plus fort et s'approcher presque du *mezzo-forte.* Il y a aussi une très grande diversité de piano suivant la grandeur des théâtres; ce serait pourtant une véritable et impardonnable négligence de n'apporter aucune attention aux pianos, même dans les plus grands théâtres.

En italien, le mot *piano* sert aussi d'épithète aux mots musique et chant. On dit : *musica piana, canto piano* ou *fermo*, en français *plain chant*, par opposition à musique mesurée et chant figuré.

PIANO DI RESONANZA = FONDS DE RÉSONNANCE. — (Voy. *Resuonanza*).

PIANO-FORTE = PIANO, *s. m.* — Instrument de musique à cordes et à clavier, qui a succédé au clavecin. Dans le clavecin et l'épinette, les cordes étaient pincées par un bec de plume ou de cuir ; dans le Piano, c'est un marteau mis en jeu par la touche et divers échappements, qui vient les attaquer. La corde pincée donnait des sons trop uniformes, tandis que le marteau est aux ordres de celui qui sait le maîtriser, et que le son acquiert plus ou moins d'intensité, selon que la corde est frappée avec plus ou moins de vigueur.

Le nouvel instrument donnant des moyens d'expression jusqu'alors inconnus dans les instruments à clavier et modifiant ses sons du piano au forté par degrés imperceptibles, reçut d'abord le nom de Piano - forte, ou Forte - piano, comme exprimant les deux qualités qui le distinguaient. On l'appelle aujourd'hui tout simplement *Piano*.

Si le Piano ne peut se montrer avec avantage dans une vaste enceinte et au milieu d'une foule d'instruments, il prend bien sa revanche dans les salons, où il forme à lui seul une harmonie complète, soit qu'une main brillante exécute les sonates de Thalberg, de Dœlher, de Herz ou de Bertini, ou qu'un habile accompagnateur soutienne une voix mélodieuse. Si le violon est le souverain des orchestres, le Piano est le trésor de l'harmoniste et du chanteur. A la ville, à la campagne surtout, que de soirées dérobées à l'ennui et embellies des charmes de la musique ! On chercherait en vain à former un quatuor : le Piano est là, c'est le point de ralliement : deux ou trois voix exercées, une partition de Mozart

ou de Rossini, et voilà tout de suite un concert délicieux.

Ce ne fut qu'en 1718 qu'un Florentin, appelé Barthélemy Christofori, imagina le clavecin à marteaux que nous nommons Piano, sorte d'invention que les Anglais et les Allemands s'attribuent, et qui a servi de modèle pour tous ceux qu'on a faits depuis ce temps. Il paraît que les premiers essais de ce genre furent reçus froidement, car ce n'est que vers 1769 que Zumpe, en Angleterre, et Silbermann, en Allemagne, eurent des fabriques régulières, et commencèrent à multiplier les Pianos. En 1776, MM. Erard, frères, fabriquèrent les premiers instruments de cette espèce qui aient été construits en France; car, jusque là, on avait été obligé de les faire venir de Londres. Les premiers Pianos qu'on construisit à cette époque n'avaient qu'une étendue de cinq octaves, et les marteaux frappaient sur deux cordes à l'unisson pour chaque note.

Dans la suite, l'étendue du clavier fut successivement portée jusqu'à six octaves et demie, et le nombre des cordes appartenant à chaque note s'éleva jusqu'à trois, afin que le son eût plus de corps et de force. De nombreux changements ou perfectionnements ont été faits dans la fabrication des Pianos. * Leur volume a été augmenté, leur mécanisme a subi mille transformations, leur qualité de son a cessé d'être maigre et criarde pour devenir moelleuse et puissante. La forme même de l'instrument a beaucoup varié ; on en a fait en carré long : ce sont ceux dont l'usage est le plus commun ; à queue, c'est-à-dire dans la forme des clavecins; verticaux, dont les cordes sont verticales ou obliques, et de beaucoup d'autres formes qu'il serait trop long de détailler.

* Après Erard, les facteurs qui se sont le plus distingués en France dans les perfectionnemens apportés au piano, sont : Pfeiffert et Petzold, Roller et Blanchet, Pleyel, Klepfer, Dietz, Pape, Herz.

N. du Trad.

Les Pianos anglais ont eu long-temps une supériorité incontestable sur les autres, principalement les Pianos à queue; mais on en construit maintenant à Paris qui leur sont préférables sous le rapport de la qualité des sons et sous celui du mécanisme. Les Pianos allemands, et surtout ceux de Vienne, sont aussi fort agréables, mais leur son est moins puissant. *

PIANO ÉOLIQUE. ** — Instrument inventé par Kieselstein et Schwartz, de Nuremberg. D'après la description qu'on en donne, il paraît que le mécanisme de cet instrument est à peu près le même que celui du *physharmonica,* puisque le son est produit par la vibration de lames d'acier de différentes grandeurs, placées à l'orifice de trous ou tuyaux d'où sort le vent des soufflets mis en mouvement par deux pédales. La différence qui paraîtrait être à l'avantage du nouveau piano éolique, consiste en ce que les sons ont plus de force, et en ce qu'il a six octaves. Le nouvel instrument a la forme d'une commode ou d'un grand bureau à tiroirs supérieurs et latéraux, avec un enfoncement dans le milieu pour la place des jambes et le jeu des pédales.

PIANOFORTE = PIANO-FORTÉ. — Cette expression italienne, employée quelquefois substantivement, indique la modification du son dans l'exécution.

PIANO MÉLOGRAPHE. — (Voy. *Macchina di notazione*). *** Au mois d'août 1827, M. Carreyre a fait devant l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de Paris, l'essai d'un *piano mélographe,* qui consistait en un mouvement d'horloge, lequel faisait dérouler d'un cylindre sur un autre une lame mince de plomb où s'imprimaient, par l'action des tou-

* Fétis.

** Ajouté par le Traducteur.

*** *Idem.*

ches du Piano, certains signes particuliers qui pouvaient se traduire en notation ordinaire au moyen d'une table explicative. Après l'expérience, la bande fut enlevée pour en opérer la traduction, et une commission fut nommée pour en faire le rapport; mais ce rapport n'ayant point été fait, il est vraisemblable que la traduction ne s'en est point trouvée exacte. Plusieurs autres essais ont été tentés avant cette époque, et même par la suite, mais toujours avec peu de succès. Il résulte donc de tout cela qu'on n'a pas encore trouvé un instrument dont le mécanisme pût fournir aux compositeurs les moyens de conserver leurs improvisations.

PIATTI, *s. m. pl.* = CYMBALES, *s. f. pl.* — Instrument de percussion, composé de deux plaques circulaires d'airain, d'un pied de diamètre et d'une ligne d'épaisseur, ayant chacune à leur centre une petite concavité et un trou dans lequel on introduit une double courroie. Pour jouer de cet instrument, on passe les mains dans ces courroies et l'on frappe les cymbales l'une contre l'autre, du côté creux. Le son qu'elles rendent, quoique très éclatant, n'est point appréciable.

Les cymbales sont employées dans la musique militaire et dans les orchestres des grands théâtres.

PICHETTATO = PIQUÉ, *adj.* — Les notes piquées sont des suites de notes en montant ou en descendant ou rebattues sur le même degré, sur chacune desquelles on met des points et un demi-cercle placé au dessus. Cela indique qu'elles doivent être toutes exécutées d'un seul coup d'archet en faisant sautiller légèrement l'archet sur les cordes (fig. 121).

Les notes piquées diffèrent des notes portées (voy. ce mot) en ce que dans celles-ci on ne doit pas détacher l'archet, et que, dans les notes piquées, il faut au contraire le détacher beaucoup. Telle est l'opinion de Galeazzi. D'autres veulent qu'on obtienne les notes piquées en se servant de la pointe de l'archet, frappant toutes les notes également avec force sans lever l'archet de la corde.

PICCOLO = PETIT, *adj.* — Épithète que l'on joint à la flûte, au violon, etc.

PIEDE = PIED, *s. m.* — Mot qui indique : 1° Le rapport de l'aigu ou du grave par lequel on pratique les quatre octaves du système musical adopté aujourd'hui, et dans ce cas le mot *pied* est pris de la longueur particulière du tuyau de huit pieds du *do* au dessous des lignes (Voy. *Organo*); on dit ainsi un orgue de huit pieds, un registre de seize pieds, etc. ; 2° une phrase mélodique composée de certaines espèces de notes déterminées (Voy. *Metro*); et 3° la partie inférieure de quelques instruments, comme du hautbois, de la flûte et du tuyau d'orgue.

PIENA (*musica*) = *musique* PLEINE. — Cette expression, qui fait opposition avec *musique vide*, indique que la composition est riche d'harmonie, que les parties en sont parfaitement distribuées, et que le contrepoint est travaillé avec art; tandis que l'autre indique que la composition a une harmonie commune et maigre, qu'elle est pauvre d'instrumentation, et qu'elle pèche par un excès de simplicité.

PIENO (plein). — Par ce mot on indique en italien un morceau de chant pour plusieurs voix qui fait opposition à un solo ou à un duo, etc. On dit *le premier et le dernier pieno* du *Kirie, Dixit*, etc., parce qu'ordinairement on commence par un chœur à plusieurs voix, et l'on termine par un morceau semblable.

PIFFERO = FIFRE, *s. m.* — Instrument à vent du genre de l'octavin, avec lequel on accompagne ordinairement le tambour. On le joue comme la flûte; mais il diffère de cet instrument en plusieurs points : 1° il est percé d'une manière égale; 2° il n'a point de clés, mais seulement six trous pour les doigts et un pour la bouche; 3° il est beaucoup plus petit que la flûte et plus élevé d'une octave; 4° dans les octaves élevées, il a un son plus fort et plus vibrant.

Son étendue est du *ré* placé sur la quatrième ligne de la clé de sol, au *ré* sur-aigu.

PILAUDES. — Nom grec de ceux qui jouaient de la flûte sur les théâtres.

PISME. — Chansons morlaques (Voy. *Guzla*).

PITTAGORICI = PYTHAGORICIENS. — (Voyez *Aristossenj*).

PITTURA MUSICALE = PEINTURE MUSICALE. — Il y a en musique deux sortes de peinture, *l'objective* et la *subjective*. La première est une simple imitation physique, comme l'imitation du sifflement de l'air, du chant des oiseaux, de la tempête, du canon, etc.; mais on ne doit employer cette imitation matérielle que rarement et avec discernement, parce qu'elle est trop éloignée du beau idéal qui est l'ame et le but des arts d'imitation. La peinture subjective tend à éveiller des sentiments analogues à l'objet, comme le silence de la nuit, etc.

Les moyens employés pour la peinture musicale consistent dans le choix du mode, du ton, de la mélodie, de l'harmonie, du mouvement, du mètre, du rhythme, de la voix, des instruments, ainsi que dans les divers degrés de l'aigu, du grave, de la force et de la faiblesse.

Le compositeur philosophe trouvera dans ces moyens une mine inépuisable pour peindre les sentiments intérieurs et les mouvements de l'ame.

PIU (plus), *adv.* — Epithète que l'on joint aux mots : *allegro, forte, stretto, mosso,* etc.

PIVA = MUSETTE, *s. f.* — (Voy. ce mot).

PIZZICATO (pincé), par abbréviation *pizz.* — Terme employé dans les parties d'instruments à archet, qui signifie que les notes marquées ainsi ne doivent pas se faire avec l'archet, mais qu'il faut les pincer avec les doigts; les mots *coll' arco* ou simplement *arco,* indiquent le lieu où il faut recommencer à jouer comme auparavant.

PLAGALE = PLAGAL, *adj.* — Se dit d'une certaine forme des tons du plain-chant, qui est opposée à la forme des tons authentiques (Voy. *Modo e Tuoni ecclesiastici*).

Un célèbre auteur fait dériver le mot *plagal* de *plagiaire*, c'est-à-dire pris d'un autre; le mot grec πλαγιος n'a cependant rien de commun avec cette interprétation.

PLAGIO = PLAGIAT, *s. m.* — Vol musical qui consiste à prendre des passages entiers à d'autres compositeurs et à les donner comme étant de soi. On donne le nom de plagiaire à celui qui commet de ces sortes de vols.

PLAISANTERIE, *s. f.* — Dans la première moitié du siècle dernier, on donnait quelquefois ce nom à de petits morceaux pour clavecin, d'un caractère gai et qui étaient entremêlés d'airs de danse.

PLASMA. — Ce mot latin est pris de la musique. Les anciens Grecs distinguaient déjà απλαστως αδειν et μετα πλασματος αδειν que Pline traduisit par : *musica simplex*, et par : *varietas et luxurias cantus*. Ainsi Quintilien dit (Ins. Orat. 1, 8) : *Sit lectio virilis et cum suavitate gravis — non tantum in canticum dissoluta, nec plasmate* (*ut nunc a plerisque fit*) *effeminata*. Le jeune César dit un jour à un de ces lecteurs qui emploient un accent exagéré : *Si cantas, male cantas, si legis, cantas* (Quint. I. I.).

PLECTRO-EUPHONE, *s. m.* — *Espèce de piano à archets cylindriques, inventé en 1827, par M. Guma, facteur de pianos, à Nantes. Cet instrument, que l'on touche comme un piano, offre l'avantage de filer les sons, de les renforcer et de les affaiblir à volonté et par gradation. Il paraît cependant que le *plectro-euphone* ne produit le son d'une manière satisfaisante que dans les dessus, et qu'il est presque nul dans les notes basses.

PLESSIMETRO = PLEXIMÈTRE, *s. m.* — Instrument

* Ajouté par le Traducteur.

du genre du métronome, inventé par le docteur Jean Finazzi d'Omegna, en Sardaigne, fixé à Milan. Le pleximètre diffère des premiers métronomes de Maelzel en ce qu'il marque les premiers temps de chaque mesure par un échappement. Les métronomes construits par M. Bienaimé d'Amiens, sont établis d'après le même système. M. Wagner, mécanicien de Paris, a aussi introduit un échappement analogue dans les métronomes de Maelzel.

PLETTRO = PLECTRE, *s. m.* — Nom général de l'instrument auxiliaire dont on se sert pour faire résonner les corps sonores, comme, par exemple, les baguettes de bois arrondies avec lesquelles on frappe les timbales, le petit morceau de plume avec lequel on pince plusieurs instruments à cordes, etc.

Autrefois les cordes étaient toujours frappées ou pincées avec le plectre. Plutarque, dans les *Apophtegmes laconiques*, dit que les Spartiates, religieux observateurs de tous les anciens usages, punirent un joueur de lyre, parce qu'il ne se servait pas du plectre et qu'il pinçait les cordes avec les doigts. Selon Pollux, dans les temps les plus anciens, le plectre n'était autre chose que l'ongle ou la corne de quelque animal, et le plus ordinairement de la chèvre. Mais dans les temps postérieurs on en fit aussi de matières précieuses, et surtout d'ivoire. Sa forme la plus commune était celle d'un petit bâton rond qui allait en s'amoindrissant vers l'une des extrémités et qui était terminé à l'autre par une espèce de bouton ovale. Le plectre cependant variait de forme selon la diversité des instruments pour lesquels il était employé.

PLICA = PLIQUE, *s. f.* — On croit que la plique des anciens était une espèce d'ornement semblable, jusqu'à un certain point, à notre *mordante* ou à notre *trille*. Marchetto de Padoue (*Pomer. musicæ mens.*) dit : *Plicare autem notam est predictam quantitatem temporis protrahere in sursum vel deorsum, cum voce ficta dissimili a voce*

integra prolata, ut dicebat magister Franco, et bene, quod in pliqua debet esse divisio ejusdem soni.

Cela n'est pas du tout d'accord avec la définition qu'en donne Rousseau, qui appelle la plique une sorte de ligature, un signe de retardement.

PLOKE. — Nom grec de la manière de composer dont il est parlé à l'article *Nexus*.

PO. — (Voy. *Solmisazione*).

POCHETTE, *s. f.* — Petit violon de poche dont se servent quelquefois les maîtres de danse pour donner leurs leçons.

POCO (peu), *adv.* — Épithète que l'on joint aux mots *adagio*, *mosso*, etc.

POÏKILORGUE, *s. m.* — * Instrument à clavier et à anches libres, construit d'après le même principe sonore de l'*éoline*, du *physharmonica*, de l'*orgue expressif*, et dont le son, d'une grande puissance, surtout dans la basse, est susceptible d'être diminué et renflé à volonté.

Le meuble de cet instrument, inventé par MM. Cavaillé-Coll père et fils, facteurs d'orgues, est de la forme d'un très petit piano carré, d'environ trois pieds et demi de largeur sur deux pieds de profondeur.

POLACCA = POLONAISE, *s. f.* — Danse nationale des Polonais. Son caractère est grave et solennel; sa mélodie est à 3/4 et se joue dans un mouvement modéré.

La polonaise se distingue par un rhythme boiteux qu'on obtient en syncopant les premières notes de la mesure et faisant tomber la césure de sa cadence sur le Temps faible. Du reste, elle commence en frappant, et a deux reprises de huit mesures chacune. Ces reprises ne sont cependant pas astreintes à un nombre de mesures déterminé; il suffit que ce nombre soit égal dans les deux reprises.

Il y a quelques années la polonaise était en grande vogue

* Ajouté par le Traducteur.

en Italie, en Allemagne et même en France. Elle perdit bientôt la gravité de son caractère national, et prenant à la place un caractère gai et un mouvement plus vif, elle fut employée dans les opéras bouffes. On l'introduisit aussi dans les opéras sérieux ; on la fit entrer dans les symphonies et l'on ne pouvait terminer un concert sans une polonaise ; aujourd'hui elle semble de nouveau exilée.

POLICORDO = POLYCORDE, *s. m.* — Instrument à archet, inventé en 1799 par M. Hilmer de Leipsick, et ressemblant à la contrebasse. Son corps n'a que 16 pouces de longueur sur 10 et demi de largeur, avec un manche long de 11 pouces et large de 4. Le polycorde se distingue des autres instruments à archet, en ce qu'il est armé de dix cordes, et que son étendue est du *do* de basse second espace au *do* clé de violon troisième espace. Le polycorde est fourni de touches pour les intonations.

POLIFONICO = POLYPHONIQUE, *adj.* — (Voy. *Voce principale*).

POLINNIA = POLYMNIE. — (Voy. *Muse*). Un scholiaste d'Apollonius lui attribue l'invention de la lyre.

POLISIMASIA ARMONICA = POLISIMASIE HARMONIQUE. (de *πολυ*, beaucoup, et *σημασια*, signification).— Un accord ressemble souvent à un autre accord ; de telle sorte que, bien qu'écrit avec d'autres notes, il produit néanmoins sur l'oreille le même effet, comme, par exemple : *si, ré, fa, la* ♭, *si, ré, fa, sol* ♯, *si, ré, mi* ♯, *sol* ♯ ; il y a même des accords qui, bien que composés des mêmes notes, tirent leur origine d'accords différents. Ainsi, par exemple : *fa* ♯, *la, do, mi*, peut appartenir à l'harmonie de *fa* ♯ ou de *ré*, en omettant la note fondamentale et y ajoutant la neuvième. *Mi, sol*, peut avoir pour note fondamentale *do, mi, la, fa* ♯ (en omettant la note fondamentale, la tierce et la quinte et ajoutant la neuvième), etc. Cette signification multiple qu'ont tous les intervalles sans excep-

tion, s'appelle *polisimasie harmonique;* elle constitue une rubrique fort importante en musique, et c'est une mine inépuisable pour la modulation et la résolution des harmonies problématiques. L'abbé Vogler et Godefroi Wéber ont traité longuement cette matière.

POLITICA (*musica*) = *musique* POLITIQUE. — Entre le nombre prodigieux d'épithètes données par les anciens au mot musique (Voy. cet article), on trouve encore celui-ci qu'on définit ainsi : *Musicæ pars, quæ recipienda vel repudianda est in bene institutis civitatibus.*

POLYCEPHALOS = POLYCÉPHALE, *s. m.* — Nome *à plusieurs têtes,* dont la propriété, à ce qu'on affirme, était d'imiter le sifflement des serpents, qui, selon la fable, couvraient la tête de Méduse.

POLYPLECTRON, *s. m.* — * Espèce de piano à archets, inventé en 1828 par M. Dietz, à Paris. Voici en quoi consiste le mécanisme de cet instrument :

Des archets sans fin, composés de légères lanières de peau, circulent sur un cylindre placé à la partie supérieure de l'instrument et sur des poulies qui se trouvent au dessus du clavier. Le mouvement de la touche fait approcher l'archet de la corde au moyen d'une petite lame de cuivre, et le son se produit immédiatement. Ce son est susceptible de prendre différents caractères qui dépendent de la manière dont on attaque la note. Ainsi, lorsque l'artiste joue avec un peu de fermeté et en liant son jeu, il obtient l'effet d'un orgue excellent et d'un son volumineux. S'il joue avec légèreté, soit en liant, soit en détachant les notes, il produit l'effet des instruments à archet. Dans la partie grave de l'instrument, et dans le médium, l'analogie est presque parfaite avec la contrebasse, le violoncelle et l'alto. A mesure qu'on s'élève, les sons prennent le caractère des diverses espèces

* Ajouté par le Traducteur.

de violes plutôt que de violon. Le polyplectron se distingue encore des autres instruments de son espèce par la rapidité de ses articulations, qui permettent d'y jouer avec autant de vivacité que sur le piano, et d'y exécuter les traits les plus compliqués.

POLYPLECTRUM. — Clavecin.

POMPA = POMPE, *s. f.* — C'est, dans le cor et la trompette, un fragment de tuyau en forme de fer à cheval qui, par ses deux extrémités, vient s'emboîter avec justesse sur les deux bouts formés par une section faite vers le milieu du corps de l'instrument et les recouvre entièrement.

En enfonçant plus ou moins cette pompe, on allonge ou l'on raccourcit le grand tuyau, ce qui baisse ou élève le ton.

La pompe du trombone, quoique d'une forme semblable, a des branches beaucoup plus longues et qui recouvrent les deux bouts du grand tuyau sur une étendue de trois pieds environ. C'est par la manière dont on gouverne cette pompe en la tirant ou en l'enfonçant, que l'on obtient les différents degrés de l'échelle.

Dans la flûte, la clarinette, le basson, la pompe est une emboîture en métal placée entre les principales pièces pour les réunir, et qui sert aussi à donner un peu plus d'extension à l'instrument, et à baisser par conséquent son intonation.

POMPOSO = POMPEUX, *adj.* — Ce mot signifie : avec gravité et majesté, et avec une marche un peu pesante et bien marquée.

PONTICELLO = CHEVALET, *s. m.* — Petit pont ou morceau de bois posé d'aplomb sur la table de certains instruments pour en soutenir les cordes et leur donner plus de son en les tenant relevées en l'air.

Le chevalet doit être d'une grosseur convenable et déterminée ; car s'il était trop lourd et trop massif il amortirait la sonorité des cordes, et s'il était trop mince et trop faible il céderait au poids de l'archet.

L'expression *sul ponticello* (sur le chevalet) indique que les notes ainsi marquées doivent être faites tout près du chevalet; ce qui produit un son modifié, qui ressemble à un son forcé d'un tuyau d'orgue.

PONT-NEUFS, *s. m.* — On appelait autrefois de ce nom les airs des chansons vulgaires et des vaudevilles. Ce nom leur venait de ce qu'autrefois les marchands de ces chansons se plaçaient sur le Pont-Neuf, à Paris, pour chanter et débiter leur marchandise. On dit encore aujourd'hui, par mépris de certains airs dont la mélodie est commune, que ce sont des pont-neufs.

PORTAMENTO DELLA MANO = POSITION DE LA MAIN. — On entend par là la manière la plus naturelle et la plus commode de se servir des doigts pour tirer le son des instruments faits pour être touchés par eux.

De la bonne position de la main dépend surtout la bonne intonation; aussi est-ce une chose absolument nécessaire pour celui qui veut apprendre promptement à exécuter avec précision et netteté un passage difficile quel qu'il soit.

Quelquefois, dans les instruments à archet, une note excède d'un degré les limites d'une position; on l'appelle *note forcée;* si elle les excède de plusieurs degrés, on l'appelle *note hors de position;* et si la main est obligée de sauter de plus d'un intervalle de tierce, on dit *nouvelle position.*

PORTAMENTO DE' PIEDI = POSITION DES PIEDS. — Charles-Amédée Héring, dans son livre intitulé : *Art de bien se servir des pédales,* Leipsick, 1816, divise la position des pieds en *simple* et en *artificielle.* La simple consiste à placer alternativement les pieds sur les diverses touches par degrés ou par sauts, dans la plus ou moins grande extension, dans le croisement des pieds, etc. La position artificielle consiste à appuyer alternativement avec la pointe du pied ou le talon sur une ou plusieurs touches, soit que

les pieds soient unis ou séparés, ou qu'ils jouent l'un après l'autre, etc. Les célèbres compositeurs Sébastien Bach et abbé Vogler se sont servis à cet effet, en jouant de l'orgue, de chaussures à talons élevés.

PORTAMENTO DI VOCE = PORT DE VOIX. — C'est directement l'opposé du *staccato*, et veut dire passer, en liant les sons, d'une note à une autre, avec une proportion parfaite tant en montant qu'en descendant. Le port de voix sera d'autant plus beau qu'il sera moins interrompu pour reprendre la respiration, car il doit produire une gradation pleine de justesse et de netteté.

Il faut distinguer le bon port de voix de ce qu'on appelle traîner la voix, ce qui ressemble à faire glisser le doigt sur un instrument à cordes. Ces affectations sont à peine tolérables une fois par hasard.

PORTAR LA VOCE = PORTER LA VOIX. — C'est la même chose que de faire des ports de voix.

PORTATO = PORTÉ, *adj.* — On appelle notes portées celles qu'on doit marquer sans lever l'archet de dessus la corde (fig. 122); ainsi elles ne sont ni liées ni détachées, mais presque traînées en donnant pour chaque note un petit coup d'archet.

POSA = PAUSE, *s. f.* — C'est la même chose que point d'orgue.

POSITIVO = POSITIF, *s. m.* — Petit orgue sans pédales, dont quelquefois le principal n'a que deux pieds. Le positif a très peu de registres, de petits tuyaux et un seul soufflet.

POSIZIONE = POSITION, *s. f.* — Lieu de la portée où est placée la note, soit sur la ligne, soit dans l'espace vide; cette position détermine le degré d'élévation du son qu'elle représente.

On appelle aussi position le lieu où l'on pose la main sur les instruments qui ont un manche; dans le violon on

compte six positions relatives aux six tons et à l'exécution des passages qui en dérivent. Ainsi, on dit première position, seconde, etc. Par le mot position, on entend aussi la pose commode et décente du corps, que l'exécutant doit observer, et dont on parle à l'article *Posizione del Corpo*.

POSIZIONE DELLA BOCCA = POSITION DE LA BOUCHE. — La position de la bouche est l'un des points les plus essentiels pour bien réussir dans l'art du chant. La règle prescrite par la bonne école est de tenir la bouche ouverte de manière à ce que les dents de la mâchoire supérieure soient perpendiculaires à celles de la mâchoire inférieure, et que sans le moindre dérangement, à peu près comme si elle souriait doucement, la bouche garde, dans la position indiquée, une contenance et une grace naturelles.

Beaucoup de personnes tiennent, en chantant, la bouche dans une mauvaise position; elles l'ont ou démésurément ouverte, ou trop fermée; lui donnent une forme arrondie, et, pour comble d'erreur, elles font avancer la langue jusque sur les lèvres; il en résulte, dans le premier cas, que la voix s'échappant sans aucune retenue, ne peut plus être modulée avec douceur et expression; et, dans le second cas, qu'étant très gênée et obligée de passer entre les dents, et ne pouvant plus sortir libre et sonore elle devient nasale; il faut ajouter en outre que le chanteur prononce alors absolument comme un bègue.

Il y a aussi beaucoup de chanteurs qui, croyant ajouter de la grace et des agréments au chant, font des contorsions avec la bouche, avec les yeux, et impriment à leur visage et à toute leur personne des mouvements ridicules.

Ces choses-là sont cependant diamétralement opposées à la perfection du chant, et elles n'inspirent que du dégoût et de l'ennui à ceux qui en sont témoins.

Bien que la règle qu'on a donnée plus haut sur la position

de la bouche soit une règle générale, elle n'est pourtant pas sans exceptions particulières à cause de la variété des accidents qui peuvent exister. Toutes les bouches n'étant pas de la même forme et de la même dimension, elles ne doivent pas s'ouvrir toutes de la même manière et avec la même extension; c'est au maître à lui donner la forme la plus convenable pour rendre la voix gracieuse et agréable.

POSIZIONE DEL CORPO = POSITION DU CORPS. — L'exécutant doit en général chercher une position décente et éviter un mouvement affecté ou disgracieux, propre seulement aux gens qui ont peu d'éducation et peu de goût. Voici les règles particulières que l'on donne pour rendre l'exécution plus facile et plus commode.

Le pianiste doit être assis vers le milieu de son clavier un peu plus près cependant de la partie supérieure que des basses; il doit se tenir droit et à une distance suffisante pour pouvoir croiser les mains sans déranger le corps; l'avant-bras doit être ferme et immobile autant que possible; la main arrondie et placée horizontalement, avec les doigts toujours prêts et disposés à frapper les touches.

Autrefois on habituait ceux qui étudiaient le violon à tenir les mains élevées et la tête haute; aujourd'hui ils tiennent les mains basses et la tête un peu inclinée, ce qui donne plus de force et de facilité. L'archet est bien plus d'aplomb depuis qu'on le tient presque droit sur la corde et qu'on appuie le pouce contre la baguette. Pour bien tenir le violon, il faut que le haut du bras soit pour ainsi dire collé au corps, la main bien renversée, le menton appuyé sur la partie gauche du violon, près de la queue, le pied gauche en avant du droit de dix pouces vis-à-vis le talon. De cette manière, l'instrument reste ferme et la main gauche peut parcourir librement toute l'étendue de la touche pendant que le bras droit guide l'archet.

Le violoncelliste doit faire usage d'un siége ni trop bas ni

trop élevé, mais tel qu'étant assis sur le bord il lui soit facile et commode de placer entre ses jambes l'instrument dont le dos doit être de son côté, et qui doit entrer un peu plus entre ses jambes du côté droit que du côté gauche, afin qu'il puisse toucher avec facilité les cordes aiguës dont il se sert souvent. Quelquefois cependant il arrive qu'il faut avancer un peu le violoncelle du côté droit pour faire avec plus de facilité quelques passages dans lesquels on emploie la plus grosse corde; dans ce cas, pour ne pas retirer le corps ni faire de contorsions, on se sert du pouce pour faire avancer l'instrument, et des doigts qui se trouvent sur la touche pour le tirer et le remettre dans sa première position. Le violoncelle doit être tellement ferme entre les jambes du violoncelliste, que sa main ne soit nullement obligée de le soutenir, mais qu'elle puisse agir librement, même dans les passages qui demandent l'emploi du pouce. Le manche du violoncelle doit passer au côté gauche de la tête. La main gauche, en s'appuyant sur le manche, doit se courber un peu; il faut arrondir les doigts qui doivent être dirigés vers le haut du manche derrière lequel doit passer le pouce, pour se trouver, du côté de la grosse corde, vis-à-vis le doigt du milieu qui doit être du côté de la chanterelle ainsi que le second, le quatrième et le cinquième doigt. De cette manière, les doigts seront toujours prêts et disposés à tomber sur les différentes cordes.

Le guitariste ne doit être assis ni trop haut ni trop bas, pour que son instrument ne soit pas trop élevé vers sa poitrine ou qu'il ne glisse pas vers ses genoux. On appuie le corps de la guitare sur les cuisses et l'on tient le manche bien élevé, de manière à ce que son extrémité se trouve de niveau avec l'épaule gauche. Dans cette position, les doigts pourront jouer librement; le pouce, qui reste ordinairement derrière le manche, n'a pas de position fixe; mais selon que les autres doigts prennent des positions plus ou moins difficiles, il faut le replier plus ou moins sous le manche, et

quelquefois même il faut le faire passer dessus. On appuie le bras droit sur le bord de l'éclisse et de la table harmonique de la guitare en ligne droite avec le chevalet. La main doit s'appuyer légèrement sur le petit doigt placé à peu de distance de la chanterelle, juste au milieu de l'espace qui sépare le chevalet de la *rose*.

Cette main n'a pas de position fixe ; quand on veut adoucir le son pour imiter la harpe, il faut l'approcher de la *rose ;* et quand on veut faire sortir des sons plus forts, il faut l'approcher du chevalet.

POSIZIONE D'ORCHESTRA = DISPOSITION DE L'ORCHESTRE. — Une bonne disposition d'orchestre influe beaucoup sur le bon effet produit par une composition musicale et par conséquent est d'une importance toute particulière. Voici les qualités requises : 1° les parties principales, c'est-à-dire, dans la partie vocale, les quatre voix chantantes, et, dans la partie instrumentale, les violons, les violes et les basses doivent être rapprochés; autrement ils ne seraient pas suffisamment entendus et ne pourraient pas observer une mesure bien exacte ; 2° les instruments qui ont un son faible doivent être placés plus près des parties principales, et ceux qui ont un son fort, comme les trompettes, les trombones, les timbales, etc., doivent être placés plus loin afin d'établir l'équilibre dans le son ; 3° le premier violon, et, dans beaucoup de pays, le maître de chapelle ou directeur d'orchestre doivent occuper un poste plus élevé afin de pouvoir être vus par tous les musiciens.

La position la plus avantageuse pour les contrebasses, c'est lorsqu'elles sont placées dans un fond circulaire, et que leurs SS sont tournées vers les auditeurs. Leurs sons seront trois fois plus forts et plus pleins que si elles étaient placées d'une autre manière.

Dans l'orchestre de l'Opéra, les premiers violons sont tournés vers la scène et ont en face d'eux les seconds vio-

lons; les violes sont aussi placées sur ces deux lignes; l'autre rang est occupé par les instruments à vent et de percussion, et les violoncelles et contrebasses occupent les deux extrémités de l'orchestre.

Dans une salle de concert, il est avantageux que l'orchestre soit un peu élevé. On a coutume de mettre les contrebasses au milieu, et de réunir tous les premiers violons d'un côté et tous les seconds de l'autre. Cet ensemble forme un demi-cercle et laisse ainsi au chanteur et au concertiste un espace convenable.

La disposition d'un orchestre dans une église dépend de celle du chœur ou de celle de l'orgue.

POT-POURRI. * — Série d'airs pris en partie ou en totalité çà et là dans les productions de différents compositeurs, et cousus les uns aux autres par quelques phrases conjonctionnelles. Cette composition est quelquefois précédée d'une introduction.

PRÆFECTUS CORI. — Celui qui dirige le chant du chœur dans l'absence du grand-chantre.

PRÆFICIÆ. — (Voy. *Neniæ*).

PRATICA (*musica*). — *Musique* PRATIQUE. — (Voyez *Musico*).

PRATICO (*musico*) = *Musicien* PRATIQUE. — On appelle ainsi celui qui s'applique seulement à la pratique ou à la simple exécution mécanique de la musique sans se donner la peine de se rendre raison de ce qu'il fait.

PRECENTORE = PRÉCENTEUR, *s. m.* — (V. *Cantore*).

PREGHIERA = PRIÈRE, *s. f.* — Morceau de musique dont la poésie est une invocation aux dieux lorsqu'il s'agit d'un opéra mythologique grec ou romain, etc., ou à Dieu dans les opéras dont le sujet est tiré de l'histoire des

* Ce mot est une traduction de l'*olla potrida* des Espagnols, qui signifie un plat composé d'un mélange de viande et de légumes.

peuples chrétiens, ou dans l'oratorio; c'est quelquefois un solo, quelquefois un récitatif, ou un morceau à plusieurs voix, ou un chœur. Cette composition doit avoir un caractère religieux, un mouvement lent et harmonieux, et une mélodie qui inspire le respect et la dévotion.

PRELUDIARE = PRÉLUDER, *v. a.* — C'est composer et jouer impromptu des traits dont il est parlé dans l'article suivant.

Rousseau semble entendre par ce mot une véritable fantaisie avec tous les agréments des modulations et des imitations libres et fuguées, et dont l'exécution demanderait plus de génie et de science qu'il n'en faudrait pour écrire un morceau de musique à tête reposée.

PRELUDIO = PRÉLUDE, *s. m.* — On entend, en général, par ce mot quelques périodes musicales, ordinairement en forme de cadence, ou simples, ou variées, ou continuées, qu'on exécute sur l'orgue durant les offices divins, pour indiquer au peuple et à ceux qui chantent le plain-chant ou le chant figuré, le ton dans lequel on doit chanter.

On place également ces petits traits entre deux morceaux de musique, entre un verset et l'autre, et ils forment ordinairement le passage du ton antérieur à celui du morceau suivant.

Il y a des préludes d'une certaine étendue écrits pour servir d'introduction à un morceau d'orgue, à une fugue; ils ont un caractère analogue à ceux qu'on improvise, ou indiquent la manière de former ces derniers. Handel, Bach, Albrechtsberg, Vanhall et d'autres ont publié divers recueils de préludes.

On donne aussi le nom de prélude à un trait qui passe par les principales cordes du ton, et que le musicien fait pour l'annoncer, pour s'assurer si l'instrument est bien d'accord, commander le silence, et préparer l'oreille à ce qu'il veut faire entendre.

PRENDER FIATO = REPRENDRE HALEINE. — (Voyez *Misura del Fiato.*)

PREPARARE = PRÉPARER, *v. a.* — Préparer une dissonance c'est faire entendre une note comme consonnance, immédiatement avant de la rendre dissonante, au moyen d'une liaison ou syncope, dans l'accord suivant. L'action de cet accord qui doit tomber sur le Temps fort, et sur lequel la note liée ou syncopée produit le choc dissonant, s'appelle *percussion* (fig. 123).

Dans le style sérieux et fugué tout intervalle dissonant, lorsqu'il se présente comme véritable dissonance, c'est-à-dire sur le Temps fort, doit être traité ainsi qu'il vient d'être dit; mais dans le style libre on peut employer, sans préparation, la quinte diminuée et la quinte augmentée avec leurs renversements, la sixte augmentée, la septième mineure et la septième diminuée.

PREPARAZIONE = PRÉPARATION, *s. f.* — Action de préparer la dissonance. (Voy. l'article précédent).

PRESA = PRISE, *s. f.* — (Voy. *Canone*).

PRESTANT, *s. m.* — Jeu d'orgue en étain et ouvert, dont le plus grand tuyau a deux pieds de longueur. C'est sur le prestant que l'on accorde tous les autres jeux, attendu qu'il résonne avec plus de netteté et perd le moins son accord.

PRESTISSIMO (très vite), *adv.* — (V. l'article suivant).

PRESTO (vite), *adv.* — Ce mot, placé à la tête d'un morceau de musique, indique qu'il faut le jouer dans un mouvement vif et animé. Le mot *prestissimo* marque le plus grand degré de vitesse possible.

PRETRELLI. — Nom que l'on donnait autrefois aux élèves des Conservatoires de Naples. Il semble que la musique d'église était le but principal de ces institutions, car elles étaient dirigées comme des séminaires, et tout Conservatoire avait une église publique au service de laquelle étaient attachés

les élèves de l'établissement; ils avaient les cheveux tonsurés, portaient un petit collet, et étaient vêtus d'une soutane et d'une simarre de couleurs différentes. Ceux de *Loreto* se distinguaient par la couleur blanche; ceux de *Sant' Onofrio* avaient la soutane blanche et la simarre grise; ceux de la *Pietà* avaient pour couleur distinctive le bleu foncé, et ceux des *Poveri di Gesù-Cristo* le rouge; mais avec le temps on supprima le collet, on laissa croître les cheveux, et les élèves reçurent le nom de *conservatoristes*.

PRIMA = PRIME, *s. f.* — Une des heures canoniques et une partie de l'office.

PRIMA, *s. f.* = UNISSON, *s. m.* — Deux sons sur le même degré : un unisson est ou naturel et n'occupant aucun espace ni aigu ni grave, et alors il n'est pas regardé comme un intervalle; ou il est augmenté, comme *do, do ♯*, et dans ce cas on le compte parmi les intervalles. Du reste l'unisson est généralement compté parmi les intervalles, tant parce qu'il paraît presque toujours à la place de l'octave, qu'à cause de l'unisson augmenté qui appartient aux intervalles.

PRIMA DONNA. — Titre de la première et principale cantatrice de l'Opéra.

PRIMA INTENZIONE = PREMIÈRE INTENTION. — Un morceau de musique de première intention est, selon Rousseau, celui qui s'est formé tout d'un coup dans l'esprit du compositeur, comme Pallas sortit tout armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux de *première intention* sont de ces rares productions du génie dont les idées sont si étroitement liées, qu'elles n'en font, pour ainsi dire, qu'une seule, et n'ont pu se présenter à l'esprit l'une sans l'autre, puisque la première, sans la dernière, n'aurait aucun sens. Ces morceaux peuvent seuls produire l'extase qui nous transporte hors de nous-même; on les sent, on les devine sur-le-

champ, et, après eux, toute autre musique est sans effet.

PRIMA VISTA, A VISTA = A LIVRE OUVERT (*à première vue*). — Talent qui consiste à exécuter sur-le-champ une partie qu'on n'a jamais vue ni entendue (V. *Leggere la Musica*).

PRIMO = PREMIER, ÈRE, *adj.* — Épithète que l'on donne à toutes les parties principales, soit de chant, soit d'instrument. On la donne aussi, à cause de l'extension de la voix, aux parties les plus aiguës. Ainsi on dit : *premier soprano, première basse, première viole, premier basson.* Relativement au nombre, on distingue aussi *premier chœur, premier orgue,* etc.

PRIMO VIOLINO = PREMIER VIOLON. — (Voy. *Capo d'orchestra*). On entend aussi par là le musicien qui exécute la partie du premier violon dans les compositions à grand orchestre.

PRINCIPALE = PRINCIPAL, *adj.* — Ce qui est le plus remarquable dans un morceau. On donne aussi cette épithète à la partie récitante d'un concerto, ou bien aux voix concertantes pour les distinguer des instruments de même nature qui figurent seulement dans les accompagnements. *Violon principal*. *flûte principale*, *cor principal*, etc.

PRINCIPALE = PRINCIPAL, *s. m.* — (Voy. *Organo*). Dans la musique militaire d'Allemagne, on donne aussi le nom de *principale* à la troisième trompette qui exécute les passages rapides à doubles et triples coups de langue, les arpéges et autres choses semblables (Voy. l'art. *Tromba*). Dans la cantate de Weigl, le *Retour d'Astrée,* exécuté il y a quelques années sur le théâtre de la Scala, de Milan, il y avait dans la danse pyrrhique une troisième trompette *principale* qui faisait un excellent effet.

PRINCIPALIS MEDIARUM. — Nom latin de la première corde du tétracorde *meson.*

PRINCIPALIS PRINCIPALIUM. — Première corde du tétracorde *hypaton*.

PRINCIPALIUM EXTENTA. — Nom latin de la corde *lichanos hypaton* dans le système grec (Voyez *Greci antichi*).

PRINCIPE = PRINCE, *s. m.* — Titre distinctif du président de l'Académie philharmonique de Bologne.

PRINCIPIO ARMONICO = PRINCIPE HARMONIQUE. — Lorsqu'on frappe une corde sonore et grave, outre le son qui lui est propre, elle fait encore entendre d'autres sons dont les plus sensibles sont l'octave de la quinte et la double octave de la tierce. De ces trois sons résulte le premier accord ou accord parfait, qu'on appelle aussi principe harmonique, parce que c'est de lui que dérivent toutes les consonnances, etc.

PROASMA. — Ce mot signifiait, chez les anciens Grecs, *prélude* ou *ritournelle*.

PROAULION. — Prélude sur la flûte.

PROFESSORE DI MUSICA = PROFESSEUR DE MUSIQUE. — Celui qui enseigne ou exerce la musique pour en retirer un profit, prend le titre de professeur, du mot *profession* ou de l'art qu'il *professe*. Dans quelques pays on donne seulement ce titre à celui qui enseigne les principes de la musique dans les institutions publiques, par exemple, à l'Université, dans un Conservatoire ou Collége de musique.

PROGRESSIONE = PROGRESSION, *s. f.* — Lorsqu'on ajoute à une phrase mélodique, qui par elle-même exprime déjà un sens complet, quelque chose pour la déterminer davantage, cette partie prolongée s'appelle *progression*. On fait cette progression au moyen de la répétition sur les mêmes degrés ou sur des degrés différents. Lorsqu'on la fait dans le même ton (fig. 124, 125), on l'appelle *variation;* dans un

autre ton (fig. 126), *transposition*, et, quand on la fait comme dans la fig. 127, elle se nomme *progression*.

PROGRESSIONE DEGL' INTERVALLI = PROGRESSION DES INTERVALLES. — (Voy. *Moto*).

PROGYMNASTICA = PROGYMNASTIQUE, *s. f.* — Partie de la musique qui enseigne le solfége.

PROIBITO = PROHIBÉ, *adj.* — Épithète qu'on ajoute aux mots octaves, quintes (Voy. l'article *Ottave e quinte proibite*). Dans la mélodie on regarde comme prohibé l'intervalle, le saut, la progression, qui est difficile et quelquefois même presque impossible à entonner. Les compositeurs qui n'ont pas appris et qui ne connaissent pas l'art du chant, tombent souvent dans de semblables fautes.

PROJECTIO. — (Voy. *Ecbole*).

PROLAZIONE = PROLATION, *s. f.* — Série de notes qui doivent se faire tant en montant qu'en descendant sur une seule syllabe. Nos pères l'entendaient autrement. Lorsqu'ils donnaient à la ronde la valeur de trois blanches, ils indiquaient le Temps avec un cercle ou demi-cercle, au milieu duquel se trouvait un point, et cela s'appelait *prolatio major*, ou *perfecta;* mais lorsque la ronde ne valait que deux blanches, ils omettaient le point au milieu du cercle ou du demi-cercle, et ce nouveau rapport se nommait *prolatio minor*, ou *imperfecta*.

PROLEPSIS. — Anticipation.

PRONUNZIA = PRONONCIATION, *s. f.* — Donner en chantant à chaque syllabe et à chaque lettre, soit voyelle, soit consonne, le son qu'elle doit avoir suivant les bons principes de la langue dans laquelle on chante.

La prononciation est modifiée par ce qu'on appelle *la mise de voix*, et elle se distingue de *l'articulation*, en ce que cette dernière a pour but principal de faire entendre bien distinctement les syllabes ou consonnes, avec le degré de force qui convient au sentiment qu'on veut exprimer et au

local dans lequel on chante. La prononciation doit toujours être la même, soit qu'on chante dans un petit appartement, dans une salle ou sur un grand théâtre ; mais l'articulation varie et doit augmenter de force, en proportion de la grandeur du local, du nombre des instruments et de celui des auditeurs.

PROPE MEDIA — Nom latin de la corde *paramèse* dans le système grec (Voy. *Greci antichi*).

PROPOSTA = PROPOSITION, *s. f.* — (Voy. *Fuga*).

PROPRIETA = PROPRIÉTÉ, *s. f.* — Disposition de la mélodie dans le chant grégorien ou plain-chant, selon qu'elle procède naturellement par bémol ou par bécarre.

Avant l'invention de la septième syllabe *si*, la solmisation ne pouvait se faire que naturellement ou par muances, c'est-à-dire par changements de syllabes, toutes les fois que le chant procédait de *fa* à *ut*, ayant le *si* ♭ intermédiaire, lequel était alors appelé *fa*. Il en était de même lorsque le chant procédait de *sol* à *ré*, ayant le *si naturel* intermédiaire; ce *si* était alors appelé *mi*.

Ces trois manières de solfier se nommaient *déductions*, et le genre de la déduction s'appelait *propriété*.

Il y avait donc trois sortes de propriété :

Propriété de nature, comme..........	UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA.
Propriété de bémol, comme..........	FA, SOL, LA, SI, UT, RÉ,
qui s'exprimait alors par ces syllabes......	Ut, ré, mi, fa, sol, la,
transportées sur les notes................	*Fa, sol, la, si, ut, ré.*
Et *Propriété de bécarre*, comme.......	SOL, LA, SI, UT, RÉ, MI,
qui s'exprimait aussi par ces syllabes......	Ut, ré, mi, fa, sol, la,
que l'on transportait alors sur les notes....	*Sol, la, si, ut, ré, mi.*

Beaucoup d'anciens auteurs qui ont traité du plain-chant ou de la musique, avant l'introduction de la syllabe *si*, ne sont point compris maintenant par la plupart des musiciens. Les exemples donnés pour l'intelligence du texte y sont disposés d'après les règles des déductions, des muances, et selon

leurs *propriétés*. Tout demi-ton qui, dans la musique moderne, se forme au moyen de *si ut* ou du dièse, y est exprimé par les syllabes *mi fa*. Tout demi-ton qui se forme au moyen de *ut si*, *si* ♭ *la*, ou par un bémol, y est exprimé par *fa mi*; ce qui fait que, si dans la musique moderne on voulait chanter la gamme chromatique ascendante selon la méthode des muances, on serait obligé de dire continuellement:

ut, ut ♯, ré, ré ♯, mi, fa, fa ♯, sol, sol ♯, la, la ♯, si, ut;
ut, mi, fa, mi, fa, ut, mi, fa, mi, fa, mi fa, ut;

et en descendant,

ut, si, si ♭, la, la ♭, sol, sol ♭, fa, mi, mi ♭, ré, ré ♭, ut,
fa, mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi, mi, fa, mi, fa, mi.

Il n'est donc pas étonnant que l'invention du *si* ait fait époque dans l'histoire musicale. La musique devint alors fort aisée à apprendre, et les nombreuses difficultés dont la solmisation était hérissée auparavant, disparurent complètement.

PROPRIETA DE' SUONI E DEI TUONI = PROPRIÉTÉ DES SONS ET DES TONS. — (Voy. *Colore de' Suoni*).

PROSA = PROSE, *s. f.* — On appelle ainsi ce que l'on chante dans certaines fêtes après l'épître, parce que, dans ce chant, la loi du mètre n'est pas observée.

PROSLAMBANOMENOS = PROSLAMBANOMÈNE, *s. m.* — Le son ajouté. (Voyez le tableau des Tétracordes à l'article *Greci antichi*).

Les Grecs ne pouvaient combiner le son le plus grave de leur système qui correspond à notre *la* de la clé de *fa* premier espace, avec le tétracorde le plus grave, parce que le premier degré de tout tétracorde ne doit constituer avec le second qu'un demi-ton; c'est pourquoi il fut considéré comme un son ajouté au système, et fut qualifié de ce nom.

PROSODIA = PROSODIE, *s. f.* — Partie grammaticale d'une langue relative à la longueur et à la brièveté des syl-

labes, et aux divers pieds qui en résultent pour la construction des vers.

On exige avec raison de tout compositeur de musique vocale qu'il connaisse bien la prosodie de la langue dans laquelle il écrit; mais il est au moins aussi nécessaire qu'il ne pèche pas contre le sens logique.

On doit pour cela bien distinguer les propositions affirmatives des négatives et des exclamatives, les diverses espèces de cadences et de pauses, le point, etc., et éviter les césures où les paroles doivent être unies.

PROSODIE = PROSODIES, *s. f.* — Chansons des anciens Grecs en l'honneur d'Apollon et de Diane.

Autrefois on donnait aussi ce nom aux processions.

PROSODIUM. — Ancien nom du motet.

PROTEUS = PROTÉE. — (Voyez *Cembalo onnicordo*).

PROTHESIS = PROTHÈSE, *s. f.* — (Voyez *Tempus Vacuum*).

PROTOPSALTES. — Chef des chanteurs.

PROVA = RÉPÉTITION, *s. f.* — Exécution faite en particulier d'un opéra ou d'un morceau de musique qu'on doit exécuter en public.

Les répétitions sont nécessaires pour s'assurer de l'exactitude des copies, et pour que les exécutants se pénètrent bien du caractère de la composition et rendent fidèlement ce qu'ils doivent exprimer. Les répétitions servent aussi au compositeur pour juger de l'effet de son travail et faire les changements qui peuvent être convenables.

Les premières répétitions sont faites ordinairement au piano par les chanteurs seuls, aidés du compositeur ou du musicien qui doit tenir le piano au théâtre; ensuite on fait les *petites répétitions* ou répétitions *au quatuor*, c'est-à-dire avec les violons, la viole et la basse; puis viennent les *répétitions à grand orchestre*, et enfin la

répétition générale, dans laquelle on observe s'il n'y a rien à corriger dans tout ce qui peut avoir quelque influence sur la bonne exécution de l'ensemble.

Προκαδρα CANERE. — Chanter à l'unisson.

PSALTERIUM. = PSATERION, *s. m.* — C'est l'ancien instrument hébreux nommé *Nebel*.

PSALTRIÆ ou SAMBUCISTRIÆ. — Chez les Romains on donnait ce nom aux femmes qui, dans les festins, réjouissaient la société en chantant et accompagnant leur voix avec un instrument à cordes.

PUNTA D'ARCO. — Les notes marquées de ces mots demandent une exécution particulière, qui consiste à frapper doucement sur la corde *avec la pointe de l'archet;* on produit ainsi un staccato très léger.

PUNTARE = POINTER, *v. a.* — Mettre des points au côté droit des notes pour en accroître la valeur de moitié, ou bien en mettre au dessus pour indiquer qu'il faut les détacher, etc.

PUNTO = POINT, *s. m.* — Le point a dans la musique moderne une triple signification. Il sert 1° comme signe de la reprise (fig. 128); 2° pour indiquer le staccato; 3° placé après une note, quelle qu'elle soit, il en accroît la valeur de la moitié. Ainsi une ronde pointée vaut trois blanches; une blanche pointée trois noires; une noire pointée trois croches; une croche pointée trois doubles croches; une double croche pointée trois triples croches, etc. Lorsque la note est suivie de deux points, le second point vaut la moitié du premier; par exemple, une ronde doublement pointée vaudra trois blanches et une noire; la blanche doublement pointée vaudra trois noires et une croche, etc.

Il y a ensuite quelques cas particuliers dans lesquels le point simple, s'il s'agit d'une exécution précise, a une durée plus grande que celle qui lui est assignée par la règle. C'est à ces exceptions qu'appartient cette note pointée simplement,

et suivie de quelques notes de passage dans un mouvement lent ou modéré (fig. 129). Le point d'augmentation se met aujourd'hui même aux silences de la croche et de la double croche, appelés *demi-soupir* et *quart de soupir*.

Quelquefois on met deux points sur une note syncopée, ce qui indique qu'on doit la marquer comme si elle était divisée par moitié (fig. 130).

PYRRICHIUS = PYRRHIQUE, *s. m.* — Ce mot indique quelquefois un pied musical de deux notes brèves (Voy. *Metro*). Quelquefois aussi il indique une danse pyrrhique unie au chant, qu'exécutaient les jeunes gens dans les temps les plus reculés de l'antiquité grecque (Voy. l'*Iliade* d'Homère, chant 18).

Q

QUADRATURA = CARRURE, *s. f.* — (Voy. *Periodologia*).

QUADRICINIUM. — Composition à quatre parties.

QUADRIGLIA *s. f.* — Danse d'un caractère très gai, d'un mouvement vif, dont la mélodie est à 2/4 et qui a deux reprises de huit mesures chacune.

QUADRO = CADRE, *s. m.* — Ce terme est souvent employé en musique pour indiquer la réunion de divers objets dont l'ensemble forme une peinture de la musique imitative.

QUALITA DEL SUONO = QUALITÉ DU SON. — (V. l'article suivant).

QUANTITE DE SUONI MUSICALI = QUANTITÉ DES

SONS MUSICAUX. — Si on entend par là l'extension des sons musicaux, cette extension n'étant pas bornée il n'est pas possible de la déterminer, car on peut inventer des instruments qui rendent des sons plus aigus ou plus graves (toujours appréciables cependant) que ceux que l'on connaît aujourd'hui.

La qualité du son ne peut pas non plus être déterminée, car les diverses matières qu'on peut employer pour la construction des instruments, la manière de les jouer, ou d'autres inventions peuvent rendre le son tout à fait différent de celui qu'ont tous les instruments en usage de nos jours.

QUARTA = QUARTE, *s. f.*— Intervalle de quatre degrés. La quarte peut être de trois espèces : la *naturelle*, la *diminuée* et l'*augmentée* (Voy. *Intervallo*).

Tant que la quarte ne forme pas un retardement de la tierce de l'accord suivant, elle est toujours consonnance et doit être considérée comme telle après la quinte naturelle. Dans son usage harmonique elle est cependant sujette, ainsi que la dissonance, à une progression limitée; cela donna lieu, dans le siècle dernier, à beaucoup de controverses sur la question de savoir si la quarte est ou non une consonnance. Beaucoup de théoriciens la considèrent comme dissonance quand elle forme un retardement de l'accord suivant, qu'elle soit accompagnée de la sixte (fig. 8) ou d'autres intervalles; dans ce dernier cas ils l'appellent onzième (Voy. cet article).

QUARTA QUINTA = QUARTE QUINTE. — (Voy. *Accordo*).

QUARTA SESTÁ = QUARTE SIXTE — (Voy. *Accordo*).

QUARTA TONI = QUARTE DU TON. — Sous dominante.

QUARTETTO = QUATUOR, *s. m.* — Morceau de musique à quatre voix ou à quatre instruments obligés.

Les quatre voix qui forment le quatuor de chant, sont

presque toujours accompagnées par l'orchestre ou le piano.

Il faut nécessairement que les parties d'un quatuor instrumental concertent entre elles et s'engrènent de manière que l'une dépende toujours de l'autre; si le chant passe alternativement d'une partie à l'autre, le quatuor n'est qu'un solo dialogué; si le premier violon soutient le discours musical, depuis le commencement jusqu'à la fin, c'est alors une véritable sonate accompagnée du second violon, viole et violoncelle.

On a composé des quatuors pour quatre instruments à vent, qui n'ont jamais réussi. Le jeu de ces instruments demande de fréquents repos, afin que l'exécutant ait le temps de reprendre haleine de temps en temps; mais ces repos nuisent à l'harmonie. Les quatuors écrits pour un seul instrument à vent, violon, viole et violoncelle produiront plus d'effet : il y a aussi des quatuors pour piano, violon, viole et violoncelle ; mais le quatuor par excellence est toujours celui qui se compose de deux violons, viole et violoncelle.

QUARTO D'ASPETTO = QUART DE SOUPIR. — (Voy. *Pausa*).

QUARTO DI TUONO = QUART DE TON. — Quatrième partie de l'intervalle d'un ton, qui n'est employée ni dans la mélodie, ni dans l'harmonie, attendu que notre oreille n'est point habituée à mesurer ces petits intervalles.

On dit, en parlant d'une intonation défectueuse, que le musicien monte ou baisse d'un quart de ton.

QUASI (presque), *adj.* — Ce mot sert à indiquer le mouvement, par exemple *andante quasi allegretto,* etc.

QUASI SYNCOPE. — Ancien nom de la figure dans laquelle on répétait la même note divisée par la barre de mesure sans être unie par la liaison.

QUATERNARIO = QUATERNAIRE, *s. m.* — Ce qu'on

appelle le *quaternaire sacré* de Pythagore, comprend les nombres 1, 2, 3, 4, qui indiquent les proportions relatives de l'octave, de la quinte et de la quarte; ces nombres correspondent aux notes $\frac{do,\ do,\ sol,\ do,}{1\quad 2\quad 3\quad 4}$, et on trouve en eux, de 1 à 2, la proportion de l'octave; de 2 à 3, celle de la quinte; et de 3 à 4, celle de la quarte.

QUATRICINIA. — Nom de petits morceaux de musique pour quatre cors ou trompettes.

QUATTROMANI = A QUATRE MAINS. — On appelle sonate à quatre mains une pièce composée pour être exécutée par deux personnes sur un même piano; elles se placent l'une à côté de l'autre et se divisent le clavier par moitié. L'octave ajoutée à cet instrument ouvre un champ plus vaste à la sonate à quatre mains, et donne à chaque exécutant une étendue de trois octaves. Malgré ce précieux avantage, cette espèce de composition produit peu d'effet.

Le chant confié à la partie la plus aiguë, qui n'emploie que des cordes très courtes et vibrant peu, est presque toujours étouffé par les trois mains d'accompagnement qui se servent des cordes les plus sonores de l'instrument.

QUINQUATRIA MINORA ou QUINQUARTUS MINUSCULÆ. — Nom que l'on donnait à Rome à la fête des joueurs de flûtes, pendant laquelle on se promenait dans les rues de la ville, vêtu d'un costume particulier à ce jour, pour aller en suite se réunir au temple de Minerve.

QUINQUE. — Nom qu'on donnait autrefois en France à un morceau de chant à cinq voix. Aujourd'hui on dit *quintetto* ou *quintette*.

QUINTA = QUINTE, *s. f.*— (Voy. *Intervallo* et *Consonanza*).

QUINTA DECIMA = QUINZIÈME. — Double octave; on donne aussi ce nom à un registre de l'orgue. (V. *Organo*).

QUINTE PROIBITE = QUINTES PROHIBÉES. — (V. *Ottave e Quinte proibite*).

QUINTETTO = QUINTETTE, *s. m.* — Morceau de musique à cinq voix ou à cinq instruments obligés.

Le quintette vocal est toujours accompagné de l'orchestre, ou du piano qui est un orchestre en petit.

Si le quatuor instrumental offre, à un grand compositeur, assez de latitude et de moyens pour montrer quel est son talent et quel est son génie, le quintette lui est plus favorable encore, en ce qu'il met à sa disposition un acteur de plus dont il n'est pas embarrassé, comme ceux qui, ne connaissant pas leur art, ne peuvent placer cinq personnages dans un cadre, sans doubler les rôles et détruire l'unité du tableau.

Le quintette est ordinairement composé de deux violons, deux violes et un violoncelle ; il y a cependant des quintettes composés de plusieurs autres instruments, tels que flûte, violon, deux violes et violoncelle. M. Reicha a composé des quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, d'un style élégant et dont l'effet est ravissant. Le quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, composé par Mozart, jouit aussi d'une grande célébrité.

QUODLIBET, *s. m.* — On entendait autrefois par ce mot des morceaux de musique d'un caractère comique et trivial. Ainsi, par exemple, on unissait deux voix, dont l'une chantait des paroles tout à fait différentes de celles que chantait l'autre ; un tel ensemble produisait des jeux de mots ridicules. Aujourd'hui on donne aussi ce nom à un centon musical.

R

RABANA. — Espèce de timbale dont se servent les femmes indiennes pour accompagner leur chant.

RACLER, *v. a.* — Terme de mépris par lequel on désigne la mauvaise manière de jouer d'un instrument tel que le violon ou la basse, en faisant crier les cordes sous l'archet.

RACLEUR, *s. m.* — Musicien qui joue avec dureté du violon ou de la basse.

RADDOPPIAMENTO = REDOUBLEMENT, *s. m.* — C'est dans l'harmonie l'emploi simultané du même son fait par deux parties différentes.

Tous les accords consonnants sont composés seulement de trois sons différents, dont un est redoublé dans les compositions à quatre parties. Il arrive cependant que, pour éviter une progression harmonique vicieuse, il faut omettre quelquefois un intervalle, tant dans l'accord consonnant de trois sons que dans l'accord dissonant de quatre sons, et en redoubler un autre ; il est très important de bien savoir diriger son choix dans les intervalles que l'on doit redoubler.

Il faut observer que les intervalles dissonants ne sont pas susceptibles d'être redoublés soit à cause du mauvais effet qui résulterait de ce redoublement, soit à cause de la résolution et de la progression successive qui en seraient vicieuses. Pour connaître les autres intervalles qui peuvent être redoublés, il suffira d'examiner la nature du phénomène de la résonnance du corps sonore. Tous les auteurs partagent l'opi-

nion que chaque son grave fait entendre les sons de la triade, et quelques uns même doublement.

Ainsi, par exemple, en faisant résonner le *do* grave au dessous des lignes, on entendra les autres sons qu'on appelle concomitants (fig. 131), qui pourront aisément servir de règle pour les intervalles susceptibles d'être redoublés. Comme dans cette harmonie naturelle le son *do* résonne trois fois, la quinte *sol* deux fois, et la tierce *mi* une seule fois, on peut arguer que l'octave est l'intervalle le plus convenable pour être redoublé, ensuite la quinte et puis la tierce. Comme donc, dans l'accord de sixte, renversement de la triade, la sixte est le son fondamental et la quinte se change en tierce, l'intervalle de la sixte est le plus propre au redoublement; après la sixte, la tierce, et finalement le son le plus grave qui, dans la triade, forme la tierce. Quoiqu'il semble que l'intervalle de quarte, dans l'accord de quarte et sixte, doit être redoublé, attendu qu'il est le son fondamental de la triade, néanmoins sa progression limitée fait qu'on redouble de préférence la note fondamentale qui, dans la triade, forme la quinte. Il est cependant des cas où l'on peut aussi redoubler la quarte; c'est lorsque, dans cet accord, elle monte d'un degré, ainsi qu'on le voit dans l'exemple représenté par la fig. 132.

Ce que nous venons de dire du redoublement dans les accords consonnants est aussi applicable au redoublement des intervalles dans les accords dissonants, attendu que la dissonance se trouve toujours réunie à une triade ou à son renversement.

RADDOPPIARE LE PARTI = DOUBLER LES PARTIES. — C'est multiplier les copies d'une partie, et l'on dit par exemple, ***doubler les violons***, etc.

RADDOPPIATO = REDOUBLÉ, *adj*. — (V. *Intervallo*).

RALLENTANDO (en ralentissant). — (Voy. *Ritardando*).

RAMAGE, *s. m.* — On désigne par ce nom le chant modulé des oiseaux chanteurs, tels que le rossignol, la fauvette, le serin, etc.

Ramage se prend en mauvaise part lorsqu'il s'agit d'un chanteur qui ne plait pas. C'est en ce sens qu'on dit : l'ennuyeux ramage de cet homme me fatigue.

RANZ DES VACHES. — Airs populaires des montagnes de la Suisse. Il y en a d'historiques dans chaque canton; mais les musiciens du pays en composent chaque jour. Les *Ranz des vaches* se chantent ou se jouent par les pâtres sur le cor des Alpes.

RAPPORTO DEGL' INTERVALLI = RAPPORT DES INTERVALLES. — C'est le calcul exact du degré de distance entre deux sons différents, exprimé par des chiffres.

La base de ce calcul a été fournie par les expériences suivantes :

Si l'on touche un corps sonore de manière à ce qu'il produise des vibrations, il fait entendre un son qui est plus ou moins aigu ou grave, en proportion du nombre de ces vibrations. Celles-ci se succèdent plus lentement dans un corps plus volumineux que dans un corps dont les dimensions sont plus petites; de sorte que le volume du corps sonore se trouve en proportion avec la rapidité de ses vibrations. De ce que nous venons de dire, il résulte : 1° que le volume du corps sonore, le degré de rapidité de ses vibrations, et l'acuité du son qui en dérive se trouvent en proportion entre eux ; 2° qu'à mesure qu'on enlève à un corps sonore une partie de son volume, on augmente dans le même rapport le degré de rapidité de ses vibrations, et que le son devient plus aigu dans la même proportion qu'on diminue le volume du corps.

Supposant donc qu'une corde tendue dont les extrémités reposent sur deux chevalets donne, dans une seconde, cinquante vibrations, et fasse entendre le son *do* grave en clé

de basse au dessous de la portée, la moitié de cette corde, séparée de son autre moitié au moyen d'un petit chevalet, donnera, en une seconde, cent vibrations, et produira un son dont l'acuité sera en proportion avec le son de la corde entière; c'est-à-dire, elle fera entendre l'octave du *do* de basse qu'on vient de nommer.

On pourra donc déterminer d'une manière très exacte la distance qui existe entre le son le plus aigu et le son le plus grave d'un intervalle, en indiquant par des chiffres en combien de parties égales en doit diviser la corde du son grave ainsi que celle du son aigu. C'est de là que dérivent les rapports des intervalles, et l'on dit que l'octave se trouve en rapport avec sa note fondamentale, comme 2 : 1, parce qu'on divise la corde en *deux* parties égales, dont une, étant mise en vibration, donne l'octave. Si l'on divise la corde *do* en trois parties égales, deux de ces parties donneront le son *sol*, ou la quinte naturelle dont le rapport est présenté par 3 : 2; et si l'on continue à diviser la corde *do* en quatre parties égales et que l'on en mette trois en vibration, on aura la quarte de *do*. C'est ainsi que des autres divisions de la corde résultent tous les intervalles avec leurs rapports. Il devient inutile de pousser plus loin cette division de la corde, attendu que nous trouvons les mêmes rapports des intervalles dans l'échelle du cor et de la trompette.

On sait que les sons donnés par la trompette sont disposés dans l'ordre qu'on indique plus bas. Ces sons se trouvent si bien en rapport entre eux, qu'ils ont quelque ressemblance avec les rapports qu'on appelle progression géométrique. En effet, si l'on place au dessous du premier son le nombre 1, au dessous du second le nombre 2, et ainsi de suite, il résultera de tous ces nombres, placés au dessous de ces sons, une espèce de logarithmes qui représenteront le rapport des intervalles et au moyen desquels on pourra en calculer la différence. Par exemple :

Do, do, sol, do, mi, sol, si ♭, do, ré, mi, fa, sol, la, si ♭, si, do, etc.

Il résulte de cette série de sons les rapports suivants:

Rapport de l'octave	. . . .	1 : 2.
de la quinte	. . . .	2 : 3.
de la quarte	. . . .	3 : 4.
de la tierce majeure	. . . . . .	4 : 5.
de la tierce mineure	. . . . .	5 : 6.
de la sixte majeure	. . . . . .	3 : 5.
de la sixte mineure	. . . . . .	5 : 8.
du ton entier majeur	. . . . .	8 : 9.
du ton entier mineur	. . . . .	9 : 10.
du demi-ton majeur	. . . . . .	15 : 16.
de la septième majeure	. . . .	8 : 15.
de la septième mineure	. . . .	5 : 9.

Quoique à l'article *addition et soustraction des rapports*, on explique par quel procédé on calcule les autres rapports des intervalles, nous allons cependant les rapporter ici pour compléter ce tableau :

Rapport du demi-ton mineur	. . . . . .	24 : 25.
de la quinte diminuée	. . . . .	45 : 64.
de la quarte augmentée	. . . . .	32 : 45.
de la quinte augmentée	. . . .	16 : 25.
de la quarte diminuée	. . . . .	25 : 32.
de la septième diminuée	. . . .	75 : 128.
de la seconde diminuée	. . . .	64 : 75.
de la tierce diminuée	. . . . .	225 : 256.
de la sixte augmentée	. . . . .	128 : 225.

C'est aussi à ce tableau qu'appartiennent les rapports de ces petits intervalles dont on ne se sert pas dans la musique pratique, mais qu'on emploie dans les divers calculs des rapports des intervalles, savoir :

Le rapport du limma majeur. . . .	25 : 27.
du limma mineur. . . .	128 : 135.
du diésis	125 : 128.
du comma syntonique. .	80 : 81.
du comma diatonique. .	524288 : 531441.
du schisma.	32768 : 32805.
du diaschisma.	2025 : 2048.

Quelques théoriciens commencent leurs principes de composition par la doctrine de ce qu'ils appellent la génération de l'échelle, et la formation de ses degrés par les parties aliquotes de la longueur de la corde ou de l'échelle harmonique des instruments à vent en métal; mais ces deux manières de procéder ne concordent pas avec notre système musical, attendu qu'à partir du son *do*, par exemple, elles donnent le son de *si* ♭, au lieu de donner la *septième si* ♮ qui est si nécessaire à la gamme de *do* majeur. Si l'on voulait adopter cette manière de procéder, il faudrait changer cette succession de sons dans une gamme en *fa*, et donner le nom de trompette en *fa* à la trompette en *do*. Quelques auteurs ont en effet reconnu cet inconvénient, et Momigny, dans son *Cours complet de composition*, et Schicht, dans ses *Grundregeln der Harmonie*, essayèrent de faire dériver la gamme majeure des sons harmoniques de la dominante. Quoique par ce procédé le résultat soit un peu meilleur, il est prouvé que, dans ce cas même, les sons de *si* ♭ et *fa* demeurent toujours faux. Quant à la gamme mineure, elle est constamment altérée par des transpositions arbitraires des tierces et par d'autres suppositions également arbitraires.

Les rapports des intervalles se divisent en *pairs* et *impairs*. Il n'y a qu'un intervalle pair, c'est-à-dire le rapport de l'unisson 1 : 1; tous les autres sont impairs, dont les nombreuses espèces ont été réduites aux trois suivantes qui sont les principales :

1° *Rapport multiple* (ratio multiplex), où le nombre le plus petit est égal au nombre le plus petit, comme le rapport de l'octave simple 1 : 2, de l'octave double 1 : 4, ou bien la double quinte 1 : 3, les rapports 3 : 6, 5 : 20, etc.

2° *Rapport superparticulier* (ratio superparticularis), où le nombre le plus élevé contient une fois le plus petit, plus *une* de ses parties ; si cette partie est la moitié du nombre elle s'appelle *proportion sesquialtère ;* si elle est le tiers, *proportion sesquitierce ;* si elle est le quart, *proportion sesquiquarte.* C'est ainsi que le rapport de 3 : 2 se nomme *sesquialtère* ; 4 : 3, *sesquitierce* ; 5 : 4, *sesquiquarte* ; et 6 : 5, *sesquiquinte,* etc.

3° *Rapport superpartient* (ratio superpartiens), où le nombre le plus élevé contient le nombre le plus petit, plus *quelques unes* de ses parties, comme le rapport de la sixte majeure ou mineure. De ce qui vient d'être dit on comprendra, sans aucune difficulté, ce que signifient les mots *rapport multiple superparticulier.* Si le nombre le plus élevé contient deux ou trois fois le plus petit, plus *une* de ses parties, comme dans la double tierce majeure 2 : 5, on l'appellera *double sesquialtère,* dans le double ton majeur 4 : 9 *double sesquiquarte.* Dans le rapport *multiple superpartient* le nombre le plus élevé contient deux ou plusieurs fois le plus petit, plus *quelques unes* de ses parties ; c'est ainsi qu'on pourra nommer *dupla superbipartiens tertias* le rapport de la double quarte 3 : 8, et *dupla superbipartiens quintas* le rapport de la double tierce mineure, etc.

RAPSODI = RAPSODES. — C'est ainsi qu'on appelait ces musiciens grecs qui chantaient des fragments des poèmes d'Homère, en tenant une baguette à la main.

RASGADO, *s. m.* — Prélude que les Espagnols exécutent en attaquant successivement toutes les cordes de la guitare avec le pouce, et en suivant la mesure et le rhythme des *boléros* et des *seguidillas.* Le rasgado est

la ritournelle ordinaire de ces sortes d'airs (fig. 138).

Ce mot vient du verbe espagnol *rasgar*, arpéger.

RASTRO = PATTE A RÉGLER. — Petit instrument de cuivre composé de cinq rainures également espacées, attachées à un manche, au moyen duquel on trace d'un seul coup les cinq signes qui forment la portée de musique.

Il y a des pattes à deux, à quatre, à six portées ; il y en a même qui en contiennent seize et vingt, et servent ainsi à régler une page entière d'un seul coup.

RATIO DUPLA, MULTIPLEX, SUPERPARTIENS.—(Voy. *Rapporto*).

RÉ. — Nom de la deuxième note de la gamme du ton d'*ut*. Chez les Allemands et les Anglais, on l'indique par D.

RE DE' VIOLONISTI = ROI DES VIOLONS. — (Voy. *Menestrieri*).

REALE = RÉEL, *adj*. — (Voy. *Parti reali*). Quelques maîtres de chant donnent le nom de *sons réels* à ceux qui sont produits par le registre de la voix de poitrine, et sont directement lancés par toute la force du souffle; ils appellent par opposition *sons de fausset* ceux de la voix de tête, attendu que, étant formés par la pression de la partie supérieure de la trachée, et ne pouvant recevoir le même volume d'air, ils sont maigres et sans force.

RÉCIT, *s. m.* — On appelait autrefois de ce nom tout morceau de musique à une seule voix. On disait un *récit de taille*, de *basse* ou de *haute contre*, pour un air, un motet écrit pour ces voix.

RECITARE = RÉCITER, *v. a.* — Chanter un récit.

RECITANTE = RÉCITANT. — Celui qui chante un récit.

RECITATIVO = RÉCITATIF, *s. m.* — Cette espèce particulière de chant est celle qui approche plus que toutes les autres du discours, car on chante et on parle en même temps. Le récitatif sert à lier entre eux les morceaux de musique

vocale et les chœurs d'un opéra, et se distingue de la déclamation simple en ce qu'il fait entendre une espèce de cantilène, fondée sur un ton donné et sur des accords analogues. Il se distingue en outre du chant ordinaire en ce qu'il n'est pas soumis à une mesure d'un mouvement déterminé, à un rhythme uniforme, mais seulement aux lois de la prosodie, et à cet accent qui acquiert plus ou moins de force selon les divers sentiments qu'il exprime. Le récitatif a aussi des formules mélodiques qui lui sont propres, et peut se terminer dans un ton quelconque. Les notes dont on se sert ordinairement pour marquer chaque syllabe des mots, sont : les noires, les croches et les doubles croches.

L'école moderne, suivant l'exemple de l'école ancienne, permet les agréments dans le récitatif, pourvu qu'ils soient analogues au sens du mot et à l'expression du sentiment dominant. C'est surtout à la fin du récitatif obligé que presque tous les chanteurs se permettent de traiter ces désinences comme de cadences véritables, ce qui produit un bon effet. L'agrément qui est le plus en usage et qui est presqu'indispensable dans les récitatifs, c'est l'appoggiature qu'on pratique, dans certains cas, à la place de la première de deux notes sur le même degré ; et c'est sur ces deux notes que, suivant les règles de l'orthographe musicale, on doit prononcer les dernières syllabes d'un mot. Cette règle ne doit pas être négligée si l'on ne veut pas que la mélodie soit sèche et monotone.

Le récitatif n'est quelquefois accompagné que par la basse et le piano; on lui donne alors le nom de récitatif *simple*. On s'en sert principalement dans l'opéra bouffe italien. Le chanteur le débite rapidement et donne aux paroles moins d'accentuation que pour tout autre récitatif. Le récitatif accompagné par l'orchestre et qui se chante avec force et un accent prononcé, s'appelle récitatif *obligé;* on en fait particulièrement usage dans les opéras sérieux et dans ceux

de demi-caractère. C'est dans le récitatif *obligé* qu'un compositeur habile peut déployer toute la science harmonique pour exprimer la variété des idées et des sentiments.

Le récitatif simple est très naturel, puisque les notes simples qui le composent, non seulement se trouvent dans les cordes naturelles de chaque voix, mais encore qu'elles sont marquées et disposées de manière à imiter parfaitement un discours ordinaire, et à faire ressortir chaque phrase et chaque période séparément. Tout ceci est exprimé par la mélodie qu'on varie au moyen de la modulation et du changement des tons; et les tons changent précisément selon les différentes significations des paroles, et les divers sentiments que l'on veut éveiller dans l'ame des auditeurs.

La mélodie du récitatif obligé ne diffère pas beaucoup de celle du récitatif simple. Le système de l'un et de l'autre est toujours le même; on y ajoute seulement l'accompagnement des instruments, afin que l'orchestre puisse remplir les moments de silence de l'acteur, et le suivre à la piste pour faire ressortir avec plus d'avantage tout ce qu'il dit. En supposant donc que le personnage s'arrête au milieu de sa déclamation, et n'exprime les sentiments qu'il éprouve que par son attitude, ses gestes et l'air de son visage, l'orchestre doit remplir les intervalles rendus vides par le silence de l'acteur; il doit peindre les passions qui agitent le personnage, ou les objets qui les font naître, dialoguer avec lui, le consoler par de doux souvenirs, par des sons touchants et flatteurs, par des peintures agréables des événements futurs; ou l'attrister, le tourmenter, le déchirer par des accords lugubres, des tableaux effrayants, des images hideuses. Quelquefois ils s'interrompent et se combattent en quelque sorte; quelquefois ils montrent des affections mutuelles : toujours ils sont dépendants l'un de l'autre, comme des personnages qui paraîtraient en même temps sur le théâtre; et c'est à cause de cette manière de se conformer l'un à l'autre jusqu'à un certain

point, que ce récitatif porte le nom de récitatif *obligé.*

Le compositeur doit l'employer lorsque les sentiments qui pénètrent un personnage sont très forts, mais qu'ils ne dominent pas paisiblement dans son ame, et que les combats qu'ils se livrent ne sont pas encore décidés de manière à présenter un grand et unique tableau; lorsqu'enfin tous les mouvements ardents que les sentiments peuvent faire naître sont mêlés d'instants de réflexion, de délibération, etc. Quant aux traits d'orchestre, ils doivent être travaillés avec plus de soin que quelque morceau de musique que ce puisse être, à cause du grand sens qui doit leur être attaché, de la précision et de la force que l'on doit mettre dans les images qu'ils représentent, de l'espèce de conversation qu'ils doivent tenir, de la brièveté qui doit leur appartenir.

Mais souvent il arrive que le sentiment devient très marqué au milieu d'un récitatif, surtout s'il est tendre, plaintif ou touchant; quelque courte que soit sa durée, la voix abandonnera alors le récitatif pour un moment, et aura recours au véritable chant.

Quoiqu'un récitatif soit exprimé avec les inflexions de voix nécessaires pour ce qui regarde les repos et la ponctuation, il sera néanmoins toujours faible et languissant, s'il n'est pas accompagné d'une action analogue au sujet. C'est l'action qui donne de la force et de la vivacité au discours, et qui exprime le caractère du personnage que l'on veut représenter. Il est donc nécessaire que l'acteur sente profondément ce qu'il dit, connaisse parfaitement tout ce qui a rapport au personnage qu'il représente, et qu'il grave surtout bien dans sa mémoire les paroles et la musique, sans quoi l'action sera toujours imparfaite.

REDUCTIO. — (Voyez *Deductio*).

REDUCTIO MODI. — Autrefois, lorsqu'on composait un morceau de musique dans un ton transposé, et qu'on voulait examiner s'il était traité conformément à son ton origi-

naire, on le transposait de nouveau dans son ton primitif. Ce procédé s'appelait *reductio modi*.

REFRAIN, *s. m.* — Terminaison d'un couplet ou d'un air de vaudeville, qu'on répète ordinairement deux fois et qu'on chante quelquefois en chœur.

REGALE, *s. m.* = RÉGALE, *s. f.* — Jeu d'anche, le plus ancien de tous les jeux d'orgue. Il n'est plus employé dans les orgues modernes.

REGISTRI D'ORGANO = REGISTRES D'ORGUE. — Les registres sont des règles de bois que l'organiste tire ou pousse, et qui font agir de certains mouvements pour ouvrir ou fermer les jeux de l'orgue, selon qu'il éprouve le besoin de les faire chanter ou de les réduire au silence. La poignée par laquelle l'organiste ouvre ou ferme un registre s'appelle *tirant* (Voyez *Organo*).

REGISTRI DI RIPIENO = REGISTRE DE RIPIENE. — (Voy. *Organo*).

REGISTRI DI VOCE = REGISTRE DE LA VOIX. — Étendue naturelle de chaque genre de voix. La voix humaine se divise en deux registres, celui *de poitrine* et celui *de tête*, communément appelé *fausset*. Quelques uns divisent la voix de soprano en trois registres, savoir : *de poitrine*, du *do* clé de violon au dessous des lignes au *fa*, premier espace; *de medium* (que l'on produit avec la partie supérieure du larinx), du *sol* seconde ligne jusqu'au *sol* son octave; *de tête*, de ce dernier *sol* au *do* au dessus des lignes. Il est extrêmement rare de trouver un soprano qui exécute tous ces sons avec la seule voix de poitrine.

RÉGLEUR, *s. m.* — Ouvrier qui trace les portées sur le papier pour écrire la musique.

REGLURE, *s. f.* — Manière dont le papier est réglé; il ne faut pas que la réglure soit trop noire ou trop serrée.

REGOLA. = RÈGLE, *s. f.* — Prescription ou précepte auquel on doit conformer la composition et l'exécution.

On dit aussi *règle harmonique* pour désigner le monocorde.

REGOLA D'OTTAVA = RÈGLE D'OCTAVE. — Formule d'harmonie établie pour l'accompagnement des gammes majeure et mineure, tant en montant qu'en descendant, pour faciliter l'exécution de la basse non chiffrée à celui qui joue de la basse continue, et pour simplifier l'art ordinaire de chiffrer l'harmonie.

Jusqu'à ce que l'on trouve un autre procédé, à l'aide duquel on puisse déterminer toutes les progressions possibles, dont le nombre est incalculable, la *règle de l'octave* sera toujours d'un grand secours pour l'accompagnement, surtout pour celui des basses non chiffrées, et même pour la composition, si elle est simple.

La figure 134 contient trois divers accompagnements des gammes dont on vient de parler.

REGOLARE = RÉGULIER, *adj.* — Tout ce qui est renfermé dans les règles et dans de justes limites; c'est pourquoi on appelle *cadence régulière* celle qui tombe sur les notes essentielles du ton; *mode régulier*, etc.

RÉ LA. — Désigne, dans l'ancien solfège, la muance de ces syllabes sur le son *ré* ou *la*. (Voy. *Solmisazione*).

RELAZIONE = RELATION, *s. f.* — Rapport entre un son qui vient d'être entendu dans une partie vocale et instrumentale, et un autre son qu'on entend actuellement dans une autre. Lorsque ces deux sons concourent à laisser dans l'oreille la sensation d'une consonnance exacte, la *relation* est bonne; quand il résulte de leur rapport une consonnance altérée, la *relation est fausse.* Les fausses relations sont proscrites en composition.

RELAZIONE NON ARMONICA = RELATION NON HARMONIQUE. — Les anciens appelaient de ce nom une mauvaise succession de sons, marquée par *mi fa*, lorsque ces sons, dans leur union harmonique, étaient disposés de manière

à contenir le *mi* dans une voix et le *fa* dans une autre de l'accord suivant (fig. 135, *a* — Voy. aussi les articles *Proprieta* et *Solmisazione*).

Cette *relation non harmonique* était regardée comme une des plus grosses bévues que l'on pût faire, et c'est de là que naquit le proverbe : *mi contra fa est diabolus in musica.* Un exemple de cette fausse relation se trouve à la figure 135, *b*; la cause en est pour ainsi dire la contradiction.

REPLICA = RÉPLIQUE, *s. f.* — Signifie *octave* quand il s'agit d'un son redoublé, et *reprise du sujet* quand on parle d'une fugue.

REPRISE D'UN OPÉRA. — Représentation qu'on donne après avoir été plus ou moins long-temps sans le jouer.

REQUIEM, ou *Messe de requiem, Messe de morts, Missa pro defunctis.* — Composition musicale que dans l'église romaine on exécute pour les morts, et dont le texte commence par *Requiem æternam.*

RE SOL. — Désignait, dans l'ancien solfège, le changement de ces deux syllabes sur le son *ré* ou *sol* (V. *Solmisazione*).

RESPIRO = SOUPIR, *s. m.* — (Voy. *Pausa*).

RESPONSORIO = RÉPONS, *s. m.* — Chant d'église qu'on exécute après les leçons ou après les capitules. Le premier s'appelle *répons long* et le second *répons court.*

RETORICA = RHÉTORIQUE, *s. f.* — Science d'après laquelle chaque partie mélodique se réunit à un tout. Dans la rhétorique musicale on compte cinq parties principales, avec une science auxiliaire, savoir : 1° la périodologie musicale; 2° les styles; 3° les différents genres de musique; 4° la disposition des idées musicales par rapport à l'extension des morceaux, ainsi que la doctrine des figures; 5° la méthode d'exécuter la musique; et 6° la critique musicale considérée comme science auxiliaire.

RETROGRADO = RÉTROGRADE, *adj.* — *Contrepoint rétrograde* (Voy. *Imitazione* et *Inversione*).

RETTO = DIRECT, *adj.* — (Voy. *Moto*).

RIBECA ou **RIBEBA**, *s. f.* = **REBEC**, *s. m.* — Instrument d'une forme à peu près semblable à celle du violon, dont on faisait usage en France dans le moyen-âge, et qui ne fut abandonné par les ménétriers qu'à la fin du dix-septième siècle. Le rebec était monté de trois cordes; il y avait des dessus, des tailles et des basses de rebec.

RICCIO, *s. m.* = **VOLUTE**, *s. f.* — (Voy. *Istrumenti da arco*).

RICERCARE ou **RICERCATA** (*recherche, recherchée*). — Morceau de musique basé sur l'imitation d'un ou de plusieurs thèmes qui concourent à former un ton mélodique et harmonique.

RIDURRE = RÉDUIRE, *v. a.* — C'est arranger une composition à un ou plusieurs instruments pour un ou plusieurs instruments d'une nature différente, comme réduire un concerto pour violon en un concerto pour piano, une symphonie à grand orchestre réduite en une symphonie à seuls instruments à vent, en sextuors, en quatuors, ou pour piano, pour guitare, etc.

Au lieu des expressions *réduire, réduction*, on se sert quelquefois des mots *arranger, arrangement.*

RIDUZIONE = RÉDUCTION, *s. f.* — (Voy. l'article précédent).

RIDUZIONE DE' RAPPORTI DEGL' INTERVALLI = RÉDUCTION DES RAPPORTS DES INTERVALLES. — On peut considérer le rapport d'un intervalle comme une fraction indiquant en combien de parties égales doit être divisée la corde qui donne le son le plus bas d'un intervalle, et combien de parties de cette corde sont nécessaires pour produire le son le plus élevé de ce même intervalle. Si

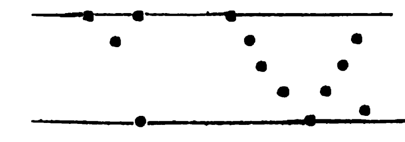
donc le rapport de ce dernier intervalle est exprimé par des nombres d'une plus grande valeur, c'est-à-dire, si, par exemple, le rapport de la quarte, 4 : 3 ou 3/4, est représenté par les nombres $\frac{9}{12}$ $\frac{15}{20}$ $\frac{45}{60}$, non seulement on rendra l'opération beaucoup plus longue, mais encore on en comprendra plus difficilement la valeur; c'est pourquoi on représente ordinairement les rapports des intervalles par des nombres de la moindre valeur possible, et on les réduit à leurs nombres radicaux, ce qu'on obtient à l'aide des règles ordinaires d'arithmétique.

RIGAUDON ou RIGODON, *s. m.* — Air de danse d'un mouvement vif, à deux Temps et à deux reprises, dont chacune est phrasée de quatre en quatre mesures, et commence par une noire en levant.

On prétend que le nom de cette danse vient de celui de son inventeur.

RIGO, *s. m.* = PORTÉE, *s. f.* — Nom des cinq lignes parallèles sur lesquelles on écrit les notes de musique. Avant le XIII[e] siècle on se servait d'une portée composée de huit lignes; par la suite on la réduisit au nombre de quatre, qu'on jugea alors suffisantes pour noter le chant grégorien. Enfin, au XV[e], on commença à donner une cinquième ligne à la portée du plain-chant, et l'on introduisit notre portée de cinq lignes, dont on a reconnu la nécessité à cause du grand nombre de changements de clés, que l'insuffisance de la portée de quatre lignes obligeait de faire.

Galilée fait mention d'une portée de sept et de dix lignes. Kircher parle d'une portée de deux lignes sur lesquelles les points étaient écrits de la manière suivante :



RILEH. — C'est le nom d'une lyre très simple en usage parmi les paysans de Russie.

RINFORZANDO (en renforçant), par abrév. *rf.* — Ce terme italien indique qu'on doit augmenter par une gradation continue l'intensité du son dans l'exécution de la musique.

RIPERCUSSIONE = RÉPERCUSSION, *s. f.* — (Voyez *Fuga*).

Pour ce qui a rapport aux tons d'église, la répercussion différait autrefois de celle dont il est parlé à l'article *Fugue*, et signifiait les sons les plus usités et le plus souvent répétés dans tel ou tel mode. Dans les huit tons d'église on adopta par la suite les répercussions suivantes :

Dans le premier ton *Ré* — *la*, une quinte,
Dans le second *Ré* — *fa*, une tierce,
Dans le troisième *Mi* — *do*, une sixte,
Dans le quatrième *Mi* — *la*, une quarte,
Dans le cinquième *Fa* — *do*, une quinte,
Dans le sixième *Fa* — *la*, une tierce,
Dans le septième *Sol* — *ré*, une quinte,
Dans le huitième *Sol* — *do*, une quarte.

RIPETIZIONE = RÉPLIQUE, *s. f.* — (Voy. *Replica*).

RIPIEGO D'ARCO = REPRISE DE L'ARCHET. — C'est un artifice dont on use quand le coup d'archet qui marchait irrégulièrement (à contre archet) reprend son jeu naturel. La reprise de l'archet s'exécute de quatre manières qui consistent : 1° à faire deux notes détachées en poussant ; 2° à lier deux notes ; 3° à faire deux notes portées en tirant ; 4° à répéter de suite deux coups d'archet en tirant.

RIPIENO = RIPIÈNE, REMPLISSAGE, *s. m.* — Nous avons parlé à l'article *Orgue* des jeux de ripiène. Par ce mot on entend aussi celle des parties qu'on redouble dans l'exécution de la musique à grand orchestre et qui ne se joue que dans les *tutti*, comme les violons, les violes, les basses

dans les symphonies, dans l'opéra, etc., par opposition à la partie obligée ou concertante.

RIPOSO = REPOS, *s. m.* — C'est la terminaison de la phrase sur laquelle terminaison le chant se repose plus ou moins parfaitement. Le repos ne peut s'obtenir que par une cadence parfaite; une cadence par surprise (d'*inganno*) ou interrompue ne donne pas un vrai repos, et la dissonance l'exclut entièrement. Dans les parties chantantes, il est certains repos qui sont nécessaires, tant pour satisfaire au sens des paroles que pour faire reposer la voix.

RIPRESA = RENVOI, *s. m.* — Le renvoi est figuré par un *S* incliné, traversé d'une barre, ou par tout autre signe, lequel, correspondant à un autre signe semblable, marque qu'il faut répéter le passage compris entre les deux signes, et de là suivre jusqu'à ce qu'on trouve le point final.

RISOLUTO (décidé). — Ce mot italien indique dans la musique une exécution énergique et d'un mouvement décidé, en procédant plutôt par des sons détachés que liés.

RISOLUZIONE = RÉSOLUTION, *s. f.* — La résolution consiste en ce que la dissonance frappée descend ou monte d'un degré conjoint sur la consonnance voisine (Voy. *Preparazione*). La fig. 136 contient un exemple d'une résolution retardée.

RISPOSTA = RÉPONSE, *s. f.* (Voy. *Fuga*).

RISUONANZA = RÉSONNANCE, *s. f.* — Prolongement ou réflexion du son, soit par les vibrations continuées des cordes d'un instrument, soit par les parois d'un corps sonore, soit par la collision de l'air renfermé dans un instrument à vent.

Les voûtes elliptiques ou paraboliques résonnent, c'est-à-dire réfléchissent le son. Les deux grands cratères d'albâtre fleuri que l'on voit au Louvre, dans une des salles du Musée des antiques, offrent un exemple bien étonnant et presque

magique des phénomènes de la résonnance. Deux personnes, placées chacune auprès d'un de ces cratères, s'entretiennent, à voix très basse et à une distance de trente pas, sans qu'on puisse les entendre d'aucun point de la salle. Le bruit léger, produit par le balancier d'une montre, est aussi transmis d'un cratère à l'autre par la résonnance de ces vases et de la voûte.

Un autre exemple d'un phénomène de la résonnance encore plus étonnant, et qu'on ne peut pas expliquer, est celui qu'offre le théâtre de Parme, qui a trois cents pieds de long. Du fond de ce théâtre on entend tout ce qu'une personne, placée à l'extrémité opposée, dit même à demi-voix.

Les cavités du larynx, de la bouche et du nez renforcent la voix par leur résonnance, comme nous le verrons à l'article *Voix,* ainsi qu'à l'article *Ouïe,* en parlant de la résonnance des cellules mastoïdes. Si l'on tient avec les doigts la guimbarde et qu'on frappe sur la languette, elle ne rendra aucun son ; mais si, la tenant entre les dents, on frappe de même, elle rendra un son qu'on varie en serrant plus ou moins, et qu'on entend d'assez loin, surtout dans le bas.

Un diapason mis en vibration donne un son bien faible ; il va résonner avec force, si vous appuyez ce petit instrument sur la table d'harmonie d'un violoncelle, d'un piano, d'un violon, ou tout autre corps élastique, tel qu'un vase de cristal, une glace ; il en est de même de ces petits carillons renfermés dans des montres, des cachets, et dont on augmente la résonnance par un semblable moyen.

Dans les instruments à cordes, tels que le piano, la harpe, le violon, le violoncelle, la guitare, le son vient uniquement de la corde, mais la résonnance dépend de la caisse de l'instrument.

On appelle en général *fond de résonnance,* par exemple, dans les pianos, cette planche de bois placée au dessous des cordes, qui est destinée à communiquer à l'organe de l'ouïe

l'air agité par la vibration des cordes au moyen de sa force de répercussion.

On a nommé *résonnance multiple* la propriété qu'a un son d'en faire entendre plusieurs autres, et *résonnance sous multiple* un phénomène tout contraire, dans lequel deux sons en produisent un troisième (Voy. *Suono*).

RITARDO o SOSPENSIONE=RETARD ou SUSPENSION. — Prolongation d'un ou plusieurs sons d'un accord sur l'accord suivant. Dans la seconde et quatrième mesure de la figure 137, *a*, l'octave descend sur la tierce de l'accord suivant, si cette tierce n'est pas entendue immédiatement sur sa note fondamentale; mais si au contraire elle est retardée en forme de quarte, ainsi qu'on le voit par l'exemple de la même figure, lettre *b*, cela s'appelle un *retard*.

Dans le système de Kirnberger, toutes les dissonances, à l'exception de l'accord de septième sur la dominante avec ses renversements, sont considérées comme autant de retards. Dans le système de Rameau on les regarde plutôt comme des accords dissonants et résolus.

Quant à la règle qui indique que le retard doit exister d'abord comme consonnance, c'est-à-dire qu'il doit être préparé par une consonnance, si elle n'est pas tout à fait erronée, elle est du moins soumise à quelques exceptions, ainsi que le prouve l'exemple de la figure 138.

Il y a aussi des retards mélodiques qui dérivent d'un accord dissonant dont on retarde la résolution au moyen d'une cadence par surprise ou au moyen de ce qu'on appelle *suppression de mesure* (Voy. *Periodologia*), ou par ce qu'on ajoute à la cadence parfaite, etc. Les appoggiatures, les notes de passages peuvent être aussi considérées comme des retards mélodiques; et l'on remarque une espèce de retard dans l'exécution même (Voy. *Staccato*).

RITMICO = RHYTHMIQUE, *adj.* — Une musique *rhythmique* est celle qui est ordonnée avec une parfaite symétrie

dans les membres dont se composent ses périodes. Un accompagnement *rhythmique* est celui dans lequel le compositeur fait entendre constamment le groupe uniforme, l'arpège adopté, tandis que l'harmonie varie ses accords.

RITMO = RHYTHME, *s. m.* — Ce terme, dérivé du mot grec ῥυθμος, désigne en musique la proportion qu'ont entre elles les parties d'un même tout, ou, selon quelques auteurs, le rapport déterminé des successions des sons. Le rhythme se divise en *intérieur* et *extérieur*.

Le rhythme *intérieur* résulte du rapport qui existe entre la durée de chacune des parties composant un tout, et le rhythme *extérieur*, du rapport qui existe entre une entière succession de sons à l'égard d'autres entières successions. Si l'on considère ces rhythmes sous le point de vue de leur origine et de leur but, tant l'un que l'autre, ils n'ont rien à faire avec la mesure; car la mesure n'est autre qu'une addition des moments en sommes égales, tandis que le rhythme est le moyen qui conduit à la contemplation la plus déterminée des sentiments exposés ou des idées exthétiques.

Quelques uns appellent rhythme *intérieur* celui de la mélodie, et rhythme *extérieur* celui de la mesure.

Le rhythme est donc la symétrie de plusieurs groupes d'entières successions de sons, d'une plus ou moins grande valeur. Cette symétrie rhythmique rend une composition musicale beaucoup plus claire, et s'appelle ordinairement *carrure des phrases* (Voy. *Periodologia*).

Il est utile cependant de faire remarquer qu'une trop stricte observance de la *carrure* engendre souvent la monotonie. On peut assurer que le rhythme a été le premier moyen dont on s'est servi dans l'enfance de la musique, pour rendre agréable à l'oreille une succession de sons qui, par elle-même, n'était qu'insignifiante. Le degré de sensation agréable produit par cette répétition rhythmique, se trouve en partie confirmé par l'usage des tambours introduits dans la milice. La seule

différence des coups rhythmiques rend plus facile le mouvement des pas, détermine leur degré de vitesse ou de lenteur, et inspire même dans le cœur des guerriers un sentiment de courage et de bravoure. On ne peut donc révoquer en doute les effets du rhythme ; on sera même convaincu de sa puissance si l'on considère que tous les peuples à demi sauvages et à demi civilisés, pour rendre plus variée et plus agréable leur musique primitive, c'est-à-dire leurs sons simples et leur bruit ne se servirent point de modification des sons, mais bien du rhythme : ce qui est bien suffisamment prouvé par l'usage des instruments de percussion qui, sans l'observance du rhythme, fatigueraient et ennuieraient même les peuples sauvages. Les anciens Grecs, à l'époque de leur plus haute civilisation, attribuaient au rhythme une grande puissance esthétique, et le considéraient comme la partie la plus sublime de la musique ; c'est pourquoi ils attachaient une plus grande importance à la forme extérieure des phrases musicales qu'à leur contenu. Du reste, sans même accorder au rhythme de trop nombreuses prérogatives, il faut cependant convenir que dans la musique, ainsi que dans la poésie, le rhythme embellit les pensées et les parties mélodiques, et ajoute surtout à leur degré de clarté et de vivacité. Une des principales beautés de la musique de Joseph Haydn, c'est le rhythme.

RITMOPEA = RHYTHMOPÉE, *s. f.* — Partie scientifique de la mélodie qui apprend l'arrangement des parties mélodiques relativement à leur extension, afin qu'elles puissent avoir entre elles un rapport agréable et conforme à notre sentiment (Voy. *Greci antichi*).

RITORNELLO, *s. m.* = REPRISE, *s. f.* — Toute partie d'un air, laquelle se répète deux fois sans être écrite deux fois, s'appelle reprise. On appelle encore reprise le signe qui indique cette répétition ; il se figure par une double barre perpendiculaire qui traverse toute la portée, avec deux ou quatre points en dehors de chaque côté. Cette reprise ainsi

ponctuée à droite et à gauche marque qu'il faut dire deux fois tant la partie qui précède que celle qui suit. Lorsque la reprise a seulement des points à sa gauche, c'est pour la répétition de ce qui précède; et lorsqu'elle n'a des points qu'à sa droite, c'est pour la répétition de ce qui suit (fig. 128, *a*).

RITORNELLO, *s. m.* = RITOURNELLE, *s. f.* — Phrase assez courte exécutée par un ou plusieurs instruments et qui sert de prélude aux cavatines, aux airs, etc.

Dans les concertos la ritournelle est une espèce de symphonie, quelquefois en rapport avec la première partie du concerto, et quelquefois complètement différente.

On appelle aussi ritournelles ces traits d'orchestre qui se trouvent entre deux solos ou au milieu et même à la fin d'un air, d'un duo, etc.

RIVOLTO = RENVERSÉ, *adj.* — En fait d'intervalle, *renversé* est opposé à *direct*, et en fait d'accords il est opposé à *fondamental*.

RIVOLTO = RENVERSEMENT, *s. m.* — Changement d'ordre dans les sons qui composent les accords, et dans les parties qui composent l'harmonie. Il est certain que dans tout accord il y a un ordre fondamental et naturel, qui est celui de la génération de l'accord même; mais les circonstances d'une succession, le goût, l'expression, le beau chant, la variété, obligent souvent les compositeurs de changer cet ordre, et par conséquent la disposition des parties.

Renversement des parties. Dans le contrepoint double (Voy. cet article) les parties se renversent quelquefois d'un bout à l'autre.

ROLLO, ROLLANDO = ROULEMENT, *s. m.* — Le roulement s'exécute sur le tambour et la timbale par le mouvement alternatif de deux baguettes, et en frappant deux coups avec chacune. Le roulement de timbale produit un effet surprenant dans le crescendo et le forté d'un orchestre

nombreux. Plusieurs symphonies de Haydn commencent par un roulement de timbales (Voy. *Timpani*).

ROMANI = ROMAINS (notices historiques sur la musique des anciens). — Quoique l'histoire la plus ancienne des Romains se perde, comme celle de toutes les autres nations, dans la nuit des temps, néanmoins la plupart des historiens partagent l'opinion que les anciens Romains reçurent les premières notions de leurs sciences et de leurs arts des Etrusques et des Grecs, ce qui veut dire qu'ils tirèrent aussi de ces peuples leurs connaissances musicales. Au rapport de Denys d'Halicarnasse, de Strabon et de Tite-Live, les cérémonies religieuses et la musique vocale passèrent des Etrusques aux Romains, et les Arcades furent les premiers à introduire l'écriture et la musique instrumentale en Italie. Denys rapporte, en termes précis, que les fondateurs de Rome, Romulus et Rémus, furent instruits dans les arts grecs, entre autres dans la musique. Cette circonstance et l'usage que faisaient les Romains de la musique dans les fêtes de leurs dieux, dans les triomphes, funérailles, banquets, spectacles, etc., prouvent évidemment qu'ils ne méprisaient pas la musique, ainsi que le prétendent quelques auteurs. Ce qui vient encore à l'appui de notre assertion, c'est que presque tous les empereurs ont protégé cet art, et que plusieurs d'entre eux l'ont exercé.

La plus ancienne mention qui soit faite de la musique à Rome est une description du triomphe de Romulus, après sa victoire sur les habitants de Cécina, 749 ans avant J. C. Denys, d'Halicarnasse (*Antiquit. rom.*, *lib.* II) rapporte que dans cette occasion l'armée tout entière, rangée par divisions, suivit le char du vainqueur, chantant des hymnes aux dieux et célébrant son général en vers improvisés.

Dans les institutions religieuses de Numa Pompilius les *Saliens* étaient les gardiens des douze boucliers conservés dans le temple de Mars. Les Saliens, choisis, par Numa lui-

même, parmi les fils des Patriciens, étaient chargés de porter tous les ans en procession, dans les rues de Rome, ces douze boucliers parmi lesquels se trouvait *l'ancilé* ou bouclier sacré que Numa feignit être tombé du Ciel, et à la conservation duquel il prétendit qu'était attachée la destinée de l'empire Romain. Les prêtres du dieu Mars célébraient cette fête en dansant, et la musique qui accompagnait ces danses était très bruyante; car les Saliens frappaient les boucliers les uns contre les autres à l'instar des Corybantes et des Dactyles Idéens. Dans ces processions on chantait aussi des hymnes, adressées au dieu de la guerre, qu'on appelait *carmina saliana.* Cette fête durait trois jours et se célébrait au commencement du mois de mars ; c'était un grand honneur pour les Romains, même les plus distingués, que d'être admis parmi les Saliens. Scipion l'Africain, plusieurs princes de l'empire et quelques empereurs même ont appartenu à cet ordre. Le nom de *Saliens* dérive des mouvements très vifs que ces prêtres faisaient en dansant, et l'on croit que c'est pour cette raison qu'on appelait tous les autres danseurs *Saltatores.*

Servius Tullius, dont le règne commença 578 ans avant Jésus-Christ, distribua le peuple en classes ou centuries, et deux d'entre elles furent composées de joueurs de trompettes, de cornets, de tous les instruments enfin qui servaient dans les batailles à sonner la charge. Dans les lois des dix tables qui furent faites 450 ans avant Jésus-Christ, on trouve encore une mention particulière des musiciens. Par ces lois le nombre des joueurs de flûte qui assistaient aux funérailles, était limité à dix, et il y était ordonné que les louanges des hommes honorables (*honoratorum virorum*) seraient prononcées devant une assemblée du peuple, et que des chants lamentables, accompagnés du son de la flûte, s'uniraient à cette oraison funèbre.

Chez les Romains, comme chez les Grecs, les cérémonies

religieuses et les jeux scéniques étaient accompagnés de la musique. Après la défaite d'Antiochus-le-Grand, roi de Syrie, on introduisit à Rome les *psaltriæ* et les *sambucistriæ*, c'est-à-dire des femmes qui chantaient et jouaient des instruments à cordes dans les fêtes et pendant les repas. Il paraît qu'avant l'introduction de ces femmes les Romains n'avaient fait aucun usage des instruments à corde, et que ce n'est qu'à cette époque, c'est-à-dire 186 ans avant Jésus-Christ, que leur musique prit un nouvel accroissement. On peut donc conclure qu'à partir de la fondation de Rome jusqu'à cette époque, les progrès des Romains dans l'art musical ont été d'une faible importance. Nous avons vu que les Egyptiens, les Hébreux et les Grecs eurent bientôt trois espèces d'instruments de musique; mais les Romains, qui n'inventèrent même pas leurs instruments, et les reçurent des peuples étrangers, surtout des Etrusques et des Siciliens, ont eu besoin d'un laps de temps de cinq siècles pour arriver à pouvoir accompagner leurs chants d'instruments à cordes.

Sous le consulat de Manlius, le vainqueur des Gaulois, on attira à Rome, de toutes les parties du monde, une multitude de musiciens, surtout de la Grèce, pour célébrer avec plus d'éclat l'entrée triomphale de ce guerrier et contribuer aux jeux publics.

Suétone rend compte d'une fête publique, célébrée sous l'empire de Jules-César, et dit qu'il se trouvait alors à Rome de dix à douze mille chanteurs, chanteuses et instrumentistes. Après l'assassinat de cet empereur, lorsque son corps fut brûlé solennellement, tous les musiciens jetèrent leurs instruments dans les flammes pour témoigner de leur tristesse pour cet événement malheureux.

Auguste ne se montra pas moins favorable à la musique. Cet empereur organisa d'innombrables spectacles qu'il regardait comme le meilleur moyen de distraire le peuple et de le tenir soumis à l'obéissance; il ordonna en outre que

toutes les comédies et tous les concerts devaient être autorisés par de certains édiles nommés à cet effet, avant qu'il fût permis de les livrer au public. C'est de son temps qu'on commença à témoigner sa satisfaction ou son mécontentement par des battements de mains ou par des sifflets. Cet empereur récompensait richement les artistes distingués, et il était toujours le premier à manifester son approbation par des applaudissements.

Après sa mort, la musique commença à déchoir. Sa décadence fut encore plus complète, lorsque Tibère, à cause d'un meurtre commis en plein théâtre, bannit non seulement les acteurs et les musiciens, mais encore un grand nombre de spectateurs, et rendit Rome aussi triste qu'elle était joyeuse au temps d'Auguste. Tibère n'était pourtant pas ennemi de la musique, car il s'en occupait d'une manière toute particulière dans l'île Caprée.

Caligula rappela à Rome les musiciens avec les acteurs, en les comblant de bienfaits. Enorgueilli de sa belle voix, ce tyran avait la manie de vouloir se faire passer pour Apollon; il poussa même ce caprice jusqu'à se faire dorer la barbe, à l'occasion d'une grande fête, pour rendre ainsi plus frappante sa ressemblance avec le dieu de la musique. Claude protégea lui aussi la musique ; cependant il sentit un plus grand penchant pour les combats des gladiateurs que pour l'art musical.

Parmi tous les empereurs romains, aucun ne fut aussi passionné pour la musique que Néron, qui monta sur le trône 60 ans après la naissance de Jésus-Christ. Il avait une belle voix et chantait assez bien pour un chanteur de cette époque ; il jouait de la harpe et de la lyre de manière à pouvoir disputer les prix publics.

Néron débuta à Naples. Il entra dans cette ville sous le costume d'Apollon, suivi d'une foule des plus célèbres musiciens venus avec lui sur des milliers de chars. Au

moment d'entrer en scène, un fort tremblement de terre se fit sentir; mais Néron continua à chanter avec une imperturbable fermeté, malgré la fuite d'une partie des auditeurs. Malheureusement pour le genre humain le théâtre ne s'écroula qu'après la représentation. Ce tyran fut si satisfait des applaudissements qu'il reçut à Naples, qu'il eut toujours une prédilection particulière pour cette ville. Bientôt les musiciens accoururent de toutes les contrées pour l'entendre et pour juger par eux-mêmes des talents de l'empereur.

Il en retint cinq mille qui, dès ce moment, restèrent attachés à son service. Il leur donna un costume uniforme, et leur apprit de quelle manière il entendait être applaudi.

A son retour de Naples, le peuple romain était si impatient de le voir monter sur le théâtre, qu'il le pria un jour dans une des rues de Rome où Néron passait, de lui faire entendre sa voix divine. Des applaudissements vifs et prolongés furent le prix de cette complaisance inouïe. Dès ce moment, le maître du monde n'eut plus de difficulté à se mettre au rang des histrions, et à accepter sa part des rétributions publiques destinées à payer leur talent, regardant comme une chose précieuse tout ce qui lui venait de la musique.

Encouragé par ces succès, Néron se transforma pour ainsi dire en musicien ambulant, parcourut la Grèce chantant et jouant de la lyre, défiant les meilleurs musiciens dans chaque ville où il arrivait, et comme on le pense bien remportant toujours la victoire, non par la supériorité de ses talents, mais en gagnant ses juges et souvent ses rivaux eux-mêmes. Il concourut aussi aux jeux olympiques, et par l'emploi des mêmes moyens il fut couronné plusieurs fois; et pour qu'il ne restât plus aucun monument d'autres vainqueurs avant lui, il donna l'ordre d'abattre et de détruire leurs statues. Pendant son séjour en Grèce Néron envoyait au sénat romain les rapports de ses triomphes musicaux, et traitait en général sa folie comme une affaire d'une haute importance et de

laquelle dépendaient le bonheur et la destinée de l'empire.

A son retour de la Grèce, et suivant la coutume des vainqueurs dans les jeux olympiques, il entra dans plusieurs villes par une ouverture pratiquée tout exprès dans la muraille. A Rome, il fit son entrée sur le char triomphal d'Auguste, et à l'instar des conquérants, traînant à leur suite les rois qu'ils avaient vaincus, il attacha à son char Diodore, célèbre joueur de harpe, sur lequel il avait remporté la victoire. Devant lui marchaient mille huit cents personnes avec des couronnes aux mains, et sous chacune de ces couronnes on avait pris soin d'indiquer où elle avait été gagnée, quel était le nom de l'artiste vaincu, et quel était le chant qui avait assuré la palme au vainqueur.

On assure que sa voix était grêle et voilée (*exigua et fusca*), mais qu'il prenait un soin tout particulier pour la conserver. Suétone rapporte que Néron dormait toujours sur le dos, avec une lame de plomb sur l'estomac, faisait un usage fréquent de purgatifs et d'émétiques, ne mangeait jamais de fruits, se privait de tout ce qui pouvait être nuisible à sa voix; et dans la crainte d'en altérer le timbre, il ne haranguait plus ni les soldats ni les sénateurs. Il avait toujours avec lui un officier, faisant les fonctions de *phonasque*. Ce gardien de la voix devait avertir l'empereur lorsqu'il parlait trop haut ou forçait sa voix; et si, emporté par quelque passion violente, Néron ne tenait pas compte de cet avertissement, le *phonasque* avait l'ordre de lui fermer la bouche avec un linge. Il était si avide d'applaudissements, qu'il montait tous les jours sur le théâtre. Non seulement les sénateurs et les patriciens étaient appelés à venir l'entendre, mais la population de Rome tout entière jouissait du même honneur. Jamais il ne souffrait qu'on se retirât avant que lui-même ne fût fatigué, et souvent il retenait son auditoire un jour entier et quelquefois la nuit.

Des espions semés çà et là dans la foule surveillaient la

conduite des assistants, et malheur à quiconque manifestait le plus léger signe d'ennui ou de mécontentement. Les gens du peuple étaient punis à l'instant même par les soldats. Après la mort de ce monstre, tous les musiciens qu'il avait nourris et encouragés furent chassés de Rome, et l'art musical commença à décliner avec les autres arts, et disparut entièrement à la chute de l'empire jusqu'à son introduction dans l'église chrétienne, et la régénération de l'Italie moderne.

Quoique presque tous les auteurs s'accordent à dire que les Romains n'eurent que de faibles connaissances en musique et que par conséquent ils ne contribuèrent aucunement aux progrès de cet art, quelques uns cependant prétendent qu'on ne peut pas du moins leur refuser le mérite d'avoir simplifié la notation des Grecs, en la remplaçant par les quinze lettres de leur alphabet, A-P. Malgré l'opinion de ces derniers auteurs il est certain que les Romains n'eurent même pas ce mérite, attendu que les améliorations apportées à la notation musicale grecque ont été introduites long-temps après la décadence de l'empire romain, améliorations que l'on peut regarder comme le premier pas vers la musique moderne. A l'appui de cette assertion on peut appeler le témoignage de quelques auteurs latins qui ont écrit sur la musique, et qui ne contiennent pas un mot sur l'introduction de ces lettres, ainsi qu'un fragment d'une mélodie sur l'hymne ambroisien, imprimé dans Meibomius avec les signes de la notation musicale des Grecs. Ces signes étaient donc en usage non seulement au quatrième siècle, mais encore aux temps de Boëce et de Martianus Capella qui écrivirent un siècle après, et dictèrent des préceptes sur la musique d'après le système musical des Grecs. (*) La simplification de la notation mu-

* Rousseau (voy. l'art. *Notes* dans son Dictionnaire) prétend que Boèce est celui qui a introduit dans la notation les lettres de l'alphabet romain; mais si cela était vrai, Boèce en aurait parlé dans son ouvrage intitulé :

sicale appartient aux temps des papes, à cette époque surtout à laquelle des couvents commençaient à s'élever, et où l'on sentait tous les jours le besoin d'une réforme dans cet art, attendu que la musique formait une partie principale du culte divin.

ROMANZA = ROMANCE, *s. f.* — Air d'un caractère simple, mélancolique, touchant, chanté sur un petit poème du même nom, dont le sujet et pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse et souvent tragique.

Le domaine de la romance s'est prodigieusement accru de nos jours : elle a maintenant tous les caractères et prend tous les tons. Paris fourmille en ce moment de fabricateurs de romances.

On donne aussi le nom de *romance* à un morceau de musique instrumentale, qui dans sa forme ressemble aux *rondeaux*. Il est ordinairement d'un caractère romantique et s'exécute avec un mouvement lent.

RONDO = RONDEAU, *s. m.* — Sorte d'air à deux ou plusieurs reprises, et dont la forme est telle, qu'après avoir fini la seconde reprise on reprend la première, et ainsi de suite revenant toujours et finissant par cette même première reprise, par laquelle on a commencé. Pour cela on doit tellement conduire la modulation, que la fin de la première reprise convienne au commencement de toutes les autres, et que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la première.

On demande avec raison que le thème du rondeau ait un caractère de nouveauté, et soit d'une beauté et d'un charme particuliers afin qu'il puisse mériter l'honneur de cette répétition continuelle. Il y a cependant dans les symphonies de

de Musica. Au contraire, dans le troisième chapitre du quatrième livre de cet ouvrage, ayant pour titre : *Musicarum per græcas latinas notarum nuncupatio* (*descriptio*), on ne trouve pas de signes romains, mais bien des signes grecs expliqués par des mots latins.

Haydn, des rondeaux dont les thêmes dans leur répétition paraissent toujours plus beaux et plus nouveaux, quoiqu'ils ne portent pas le cachet d'une nouveauté et beauté surprenantes; mais quel effet magique ne savait pas produire Haydn dans les choses même les plus triviales? Ses rondeaux sont des modèles d'une perfection désespérante pour tous ceux qui s'efforcent de les imiter.

RONGO ou PONGO. — Espèce de cor de chasse en usage chez les Africains et surtout chez les naturels de Loango. Le diamètre de son pavillon n'a que deux pouces; on en fait dans différents tons, plus ou moins aigus; ces cors sont tous en ivoire.

ROSA = ROSE, *s. f.* — Nom que l'on donne à l'ouverture circulaire pratiquée sur la table des théorbes, des luths, des guitares, etc.

ROSALIA = ROSALIE, *s. f.* — C'est le nom d'une phrase répétée plusieurs fois, en montant chaque fois d'un degré. Autrefois on en faisait un grand abus, mais le bon goût a banni ces répétitions défectueuses et trop faciles à prévoir, et aujourd'hui on en souffre deux tout au plus.

ROTA, *s. f.* — C'est ainsi qu'on appelait autrefois le canon, probablement parce qu'on l'exécutait en chantant successivement les uns après les autres (Voy. l'art. *Menestieri*).

ROVESCIO, A ROVESCIO (à la renverse). — On emploie cette expression pour indiquer ces passages qui, après les avoir exécutés dans l'ordre dans lequel ils sont écrits, se jouent de la fin au commencement, c'est-à-dire à partir de la dernière mesure jusqu'à la première.

Dans une symphonie de Haydn on trouve un menuet et un trio dont les premières parties s'exécutent deux fois comme à l'ordinaire, et puis deux fois à partir de la fin jusqu'au commencement, ce qui forme leurs secondes parties.

RUNA, *s. f.* — C'est le nom d'une mélodie qui dès les temps les plus reculés est en usage en Finlande. La runa est

ordinairement composée pour un instrument appelé *harpu*, qui imite imparfaitement l'ancienne cithare des Grecs. Le harpu est monté de cinq cordes en métal, accordées en *la* mineur, ton favori des peuples du Nord, et ces cinq cordes constituent les cinq sons sur lesquels roulent cette mélodie qu'on chante et joue en mesure à 5/4. D'après cela il est évident que pour jouer du *harpu* on ne se sert pas de la main gauche, comme pour le violon ou la guitare; on peut en outre avoir une idée de l'uniformité de cette mélodie, si l'on considère qu'elle n'a que deux mesures.

RUSSIA = RUSSIE (notice historique sur la musique en). — Parmi les peuples qui s'occupent de musique, et qui abondent en *chants nationaux*, on doit sans aucun doute placer la Russie. Là, l'artisan, le marinier, le soldat dans la marche, l'agriculteur, le postillon, le voiturier, enfin toute la population chante en se livrant à ses divers travaux.

L'origine de la musique d'église en Russie remonte au pape Grégoire-le-Grand, en 580; elle consiste en quatre parties chantantes, lesquelles sont souvent doublées. Les signes représentant les notes sont écrits en partie sur des lignes et en partie sans lignes, sous les paroles; celles-ci sont en prose, tirées de S. J. Damascène et autres pères de l'Église. Dans la chapelle de la cour, on se sert de notes modernes. Le culte divin est célébré ordinairement par deux ou trois *djatschki*, (chanteurs d'église) à la chapelle impériale; cependant il y a des chœurs réguliers de dix à vingt chanteurs qui, principalement sous le règne de l'impératrice Elisabeth, exécutaient les motets les plus difficiles avec la plus grande précision. Ils se perfectionnèrent encore sous Catherine II, qui préférait le style moderne. En 1768, la chapelle impériale comptait quinze *soprani*, treize *contralti*, treize *ténors* et douze basses. La chapelle fut dirigée successivement par Manfredini et Galuppi, compositeurs italiens; on y exécuta toutes leurs compositions, ainsi que celles de Beresosky,

natif de l'Ukraine. Lorsque Galuppi entendit pour la première fois la musique d'église exécutée dans la chapelle de la cour à Saint-Pétersbourg, il avoua qu'il n'avait jamais entendu de chœurs aussi parfaits en Italie. En 1768 il fit exécuter sur la scène impériale son opéra d'*Ifigenia in Tauride*, dans lequel on entendit dix chœurs différents.

Outre leurs chants populaires, les Russes ont différents instruments nationaux, dont plusieurs paraissent être d'une origine très reculée; parmi ceux-ci sont la *pandora*, le *gusli*, le *gudok*, la *palalaika*, le *dutka* ou *schweran*, et la *walinka* ou *walnika* (Voy. ces mots).

Pendant que Pierre-le-Grand fut sur le trône, ses réformes s'étendirent jusque sur la musique; il fit venir d'Allemagne toutes sortes d'instruments, institua une compagnie de jeunes Russes destinés à apprendre la musique, encourageant principalement la musique militaire.

En 1720, le duc Charles-Ulric de Holstein Gottorp amena à Saint-Pétersbourg sa chapelle et sa musique de chambre allemande. Pierre-le-Grand assistait souvent à ses concerts, et faisait jouer les musiciens à sa cour presque toutes les semaines. En 1721, ce même orchestre se fit entendre publiquement dans les fêtes données à l'occasion de la paix de Moscou. Beaucoup de jeunes Russes prirent des leçons de ces artistes allemands, et lorsque le duc retourna chez lui, les meilleurs sujets de sa chapelle furent engagés au service de Catherine Ire. Pierre-le-Grand apprit d'eux à jouer du violoncelle, comme il apprit l'escrime du fameux Riedel le Saxon.

L'impératrice Anne porta sur le trône le goût de la musique. Dans les premières années de son règne, en 1737, Araja, compositeur napolitain, mit en scène le premier opéra italien qui ait été exécuté en Russie, intitulé : *Abijazare*, et l'année suivante, *Semiramide*.

Après la mort de l'impératrice Anne, en 1740, lorsque J. Alb. Ristori de Bologne était maître de chapelle à la cour

de Russie, Piantanida et Beligradoki (de l'Ukraine) se rendirent à Dresde. Araja partit pour l'Italie, d'où il ramena, en 1742, par ordre de la nouvelle impératrice Elisabeth, le soprano Saletti, qui avait chanté avec Farinelli en Espagne, le hautbois Stazzi, les violonistes Tito, Passarini, Vocari, etc. On exécuta pour le couronnement *la Clemenza di Tito*, de Hasse, avec un dialogue en musique composé par Dominique Dall' Oglio, et qui avait pour titre : *La Russia afflitta e riconoscente*. Le nouveau théâtre de Moscou contenait cinq mille spectateurs ; les chœurs étaient composés de cinquante individus.

Sous le règne d'Elisabeth, dans vingt années qui forment une brillante époque pour la musique russe, Araja composa un opéra presque chaque année. Pour les fêtes données lors de la paix avec la Suède en 1764, on exécuta le nouvel opéra de *Bellerofonte*. Dans le même temps, le maître de concert Madonis publia à Saint-Pétersbourg six nouveaux concertos de violon, et Dominique Dall' Oglio six symphonies. Il parut ensuite plusieurs airs et chansons russes de Sumarkoff, Telagin et autres poètes nationaux, qui avaient été mises en musique par le conseiller Grégoire Tépiov. Le comte Rasumowsky forma dans son palais une chapelle de cinquante musiciens russes, qui se firent entendre pour la première fois, en 1753, à Moscou.

Ce fut dans cette année qu'on fit, en présence de la cour, l'épreuve des fameux cors russes. Le chanteur Gawrila se fit aussi alors une brillante réputation. L'impératrice ayant conçu l'idée de faire exécuter un opéra en langue russe, Sumarkoff fit les paroles de *Céphal et Procris;* Araja les mit en musique, et cet opéra fut exécuté avec un grand succès dans le carnaval de 1755, par les chanteurs russes Belgradiski, Gawrila, Marzenkowitz, Giarliuska, et la cour en fut extrêmement satisfaite.

Après Saletti, qui retourna dans sa patrie comblé de biens, on eut en Russie le fameux Carestini, qui ne quitta la Russie

qu'en 1758. Saint-Pétersbourg eut ensuite Luini, de Milan, Joseph Millico, la Durante, de Rome, le ténor Compassi, de Florence, Nunziata Garana, de Bologne, etc., etc. Araja, après vingt-quatre années de service, retourna en Italie, en 1759, avec Stazzi le hautbois. Il fut remplacé, comme maître de chapelle, par Raupach, compositeur allemand.

Le grand-duc, depuis empereur Pierre Fédérowitz, était passionné pour la musique; il contribua puissamment à ses progrès. Il avait chez lui deux concerts hebdomadaires, dans lesquels il jouait du violon; dans sa maison de campagne il faisait exécuter des intermèdes italiens, et, en 1756, Rinaldi lui éleva un nouveau théâtre.

En 1756, le directeur Jean Locatelli amena à Saint-Pétersbourg une nouvelle troupe de chanteurs et de danseurs, et l'année suivante ils y exécutèrent le premier opéra bouffe qui eut un grand succès; mais la mort d'Élisabeth et diverses circonstances firent que cette troupe ne put se soutenir; elle ne tarda guère à se disperser, et plus tard elle fut remplacée par l'opéra-comique français.

Sous Catherine II, la musique acquit une nouvelle splendeur; on représenta, en 1762, l'*Olimpiade* de Manfredini, et la salle était toujours remplie par plus de trois mille spectateurs. Des intermèdes italiens et des comédies russes et françaises alternaient avec l'opéra. Starzer, de Vienne, était maître de concert. On exécutait les symphonies et les œuvres de Holzabauer, de Wagenseil, de Benda, de Gluck, de Gasmann et autres. Dans le carême de 1764, on organisa des concerts spirituels.

Dans l'automne de 1765 Galuppi fut nommé premier maître de chapelle, avec 4,000 roubles par an, le logement et un équipage. Tous les mercredis il faisait exécuter de la musique à la cour, et ses ouvrages lui acquirent la faveur de l'impératrice qui le combla de biens. Par ses ordres, il composa la musique de la *Didone abbandonata* de Métastase,

qui fut représentée et fort applaudie, en 1766. Cet opéra fut chanté par Colonna, Schalbovca, les soprani Luini et Puttini, et le ténor Sandalo, de Venise. Après la seconde représentation, Galuppi reçut une bague en diamants de 1,000 roubles. En la lui faisant remettre, l'impératrice lui fit dire *que l'infortunée Didon, en mourant, lui avait laissé ce legs.* En 1768 il fit représenter l'*Ifigenia in Tauride*, dont on a déjà parlé, et dans l'été il retourna à Venise.

A Galuppi succéda Traetta, qui resta attaché à la cour jusqu'en 1775. Il y composa sept opéras.

Après Traetta, Paësiello entra au service de Catherine II avec des appointements de 4,000 roubles, plus 900 roubles comme maître de la grande duchesse Marie Fedérowna, et plusieurs autres émoluments relatifs à sa charge. Pendant un séjour de neuf années en Russie, Paësiello a composé les opéras suivants : *la Serva padrona, il Matrimonio inaspettato, il Barbiere di Siviglia, i Filosofi immaginarj, la Finta amante, il Mondo della Luna, la Nitetti, Lucinda e Armidoro, Alcide al bivio, Achille in Sciro ;* de plus, une cantate pour le prince de Potemkin, une farce pour le prince Orloff, et plusieurs morceaux de musique instrumentale.

Sarti fut maître de chapelle de la cour depuis 1785 jusqu'en 1801. L'impératrice le combla d'honneurs et de biens, et le nomma directeur d'un nouveau Conservatoire de musique, avec une augmentation d'appointements assez considérable.

En 1788, Vincenzo Martini, l'Espagnol, écrivit aussi pour l'Opéra.

En 1802 on exécuta sur le théâtre de Saint-Pétersbourg la *Création* de Haydn.

Parmi les célèbres virtuoses qui ont, à une époque plus récente, visité la Russie, on remarque Clementi, avec son élève Field, Rode (qui entra au service de l'empereur Alexandre en 1804), Baillot, Klengel, Hummel, Boïeldieu et autres.

S

S. — Cette lettre, écrite alternativement avec le T, signifie *solo*, tandis que l'autre signifie *tutti*.

On donne aussi le nom d'S au tuyau d'anche du basson, parce que sa forme ressemble à celle de cette lettre.

S, traversé obliquement par une barre, est employé quelquefois comme signe de renvoi.

SALMO = PSAUME, *s. m.* — Les psaumes étaient originairement des chants hébreux que les Juifs exécutaient avec l'accompagnement de quelque instrument à cordes. Il est probable que David les a introduits dans le culte divin de sa nation.

Le chant des psaumes a été recommandé par les apôtres mêmes (*nascente ecclesia Apostolorum decretis stabilita*); et, en effet, les premiers chrétiens chantaient les psaumes, ainsi que cela résulte d'une lettre de Pline-le-Jeune, écrite à Trajan en l'an 3. Le chant alternatif des psaumes est attribué à saint Ignace, martyr, qui vécut sous le règne de Trajan.

Les psaumes se divisent en *psaumes vespérals* et en *psaumes pour les morts*, division qui est soumise à plusieurs subdivisions.

Pour ce qui a rapport à la composition musicale, on distingue les *psaumes à cappella*, c'est-à-dire mis en musique pour les voix seulement, se chantant parfois avec accompagnement d'orgue ou de contrebasse; les *psaumes concertants*, c'est-à-dire avec accompagnement d'orchestre. Il y

a aussi des psaumes obligés, écrits pour telle ou telle voix, ou avec l'accompagnement de quelque instrument ; d'autres que l'on compose sur le plain-chant ecclésiastique ou monastique.

SALMISTA = PSALMISTE, *s. m.* — Titre que l'on donne à David comme auteur des psaumes.

SALMISTI = PSALMISTES, *s. m. pl.* — On appelle ainsi dans le rituel romain les chanteurs des psaumes.

SALMODIE = PSALMODIE, *s. f.* — Chant des psaumes sur une seule intonation de la voix, en sons soutenus et avec l'accent oratoire.

SALPICTA — Mot grec qui signifie trompettiste.

SALPINX — Ancienne trompette grecque, qu'on appelait aussi *trompette argive,* qui avait la forme d'un tube conique, long d'environ deux pieds, avec un pavillon qui transmettait le son.

SALTERELLO = SALTARELLE. — Air de danse italien d'un mouvement vif en mesure à 6/8. On trouve des *saltarelles* dans les forlanes de Venise et dans quelques gigues anglaises, siciliennes, etc.

SALTERELLO = SAUTEREAU, *s. m.* — Lame de bois mince, armée d'un petit morceau de plume ou de peau de buffle qui, dans les clavecins, était poussé contre les cordes, les frappait, et produisait le son en s'échappant.

SALTERIO = PSALTERION, *s. m.* — Instrument à cordes fixes, qui a la forme d'un triangle tronqué en haut, et dont chaque note a deux cordes de laiton ou d'acier. Il se joue des deux mains, en mettant aux doigts des anneaux d'où sort un fort tuyau de plume pointu. Il y a aussi des psaltérions montés de cordes de boyau.

SALTERIO PERSANO = PSALTÉRION PERSAN. — Instrument à cordes qui a la forme d'une harpe triangulaire en usage en Perse.

SALTERIO TEDESCO = PSALTÉRION ALLEMAND. —

Instrument de percussion dont on se sert dans quelques pays et surtout en Hongrie, pour accompagner les danses du peuple. Il a la forme d'un carré imparfait, et est monté de cordes métalliques placées par groupes de trois cordes qu'on frappe avec de petites baguettes.

SALTO = SAUT, *s. m.* — Tout passage d'un son à un autre par degrés disjoints, est un saut; il y a par conséquent des sauts de tierce, de quarte, etc.

Les airs de bravoure, les concertos de violon, de flûte, de basson, etc., renferment souvent des sauts de dixième, de vingtième et de plus grands écarts encore, qui laissent toujours sentir quelque chose de violent.

Pour ce qui regarde les sauts d'intervalles diminués ou augmentés, leur effet plus ou moins agréable dépend en partie de la combinaison des circonstances favorables ou défavorables. Marcello, Pergolèse, Caldara, Mozart et quelques autres compositeurs célèbres en donnent des exemples qui produisent un très bon effet. C'est pourquoi Eximeno dans son livre intitulé : *Dell' origine e delle regole della musica*, Rome, 1774, première partie, liv. III, chap. 8, art. 4, pag. 266, dit entre autres choses : *Ed eccovi confermato il principio, che non vi è salto alcuno di sua natura contrario alle regole dell' armonia.*

Dans un air de Mozart, il est un passage très difficile entièrement composé d'intervalles diminués et augmentés qui, bien exécuté, produit un très bon effet (Voy. fig. 139).

SALVE REGINA. — Antienne ou hymne que l'on chante dans l'église catholique à la fin des vêpres du samedi, de la Pentecôte jusqu'à l'Avent.

On donne le même nom à la composition musicale qu'on écrit sur les paroles de cette hymne.

SAMBUCA = SAMBUQUE, *s. f.* — Instrument à cordes des anciens Grecs; quelques auteurs croient que c'est le *barbiton* (Voy. *Greci antichi*).

SAMBUCA LINCEA = SAMBUCE-LYNCÉE, *s. f.* — (Voy. *Pentecontachordon)*.

SAMBUCISTRÆ, PSALTRIÆ. — (Voy. l'art. *Romani*).

SANCTUS. — Ce mot latin, répété trois fois, se chante pendant la messe après la préface.

SANTUR. — Instrument à cordes turc, qui ressemble au psaltérion allemand.

SARABANDA = SARABANDE (esp. *Zarabanda), s. f.* — Danse espagnole d'un caractère grave et gracieux, qui ressemble au menuet et se dansait autrefois avec des castagnettes. L'air de cette danse, én mesure à 3/4, avait deux reprises de huit mesures chacune, avec un mouvement modéré. La sarabande commençait par une note frappée et était susceptible de broderies.

SAWARDIN. — Chanson des Kalmouks qu'on chante en dansant.

SBARRA DOPPIA = DOUBLE BARRE. — C'est le nom des deux lignes verticales qui traversent la portée et qui indiquent ordinairement la fin d'un morceau de musique.

SCABELLO, *s. m.* = SANDALE, *s. f.* — Espèce de chaussure en bois ou en fer dont les directeurs de musique ou batteurs de mesure des anciens, garnissaient leurs pieds, et qui était destinée à rendre la percussion rhythmique plus éclatante.

SCALA = ECHELLE, GAMME, *s. f.* — (Voy. *Gamma*). Série de sons disposés de telle sorte qu'ils se suivent graduellement à partir du son fondamental.

Le nom d'*échelle* vient de la position graduée des notes sur la portée ; il répond à celui de diagrame chez les Grecs.

Dans l'article *Mode*, il est parlé de la *gamme* diatonique, et dans les articles *chromatique* et *enharmonique* des gammes *diatonico-chromatique* et *diatonico-chromatico-enharmonique*.

TABLEAU

Des Rapports des Sons à l'égard de leur son fondamental dans les douze gammes majeures.

do	ré	mi	fa	sol	la	si	do
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{161}{270}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
ré ♭	mi ♭	fa	sol ♭	la ♭	si ♭	do	ré ♭
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{8192}{10935}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
ré	mi	fa ♯	sol	la	si	do ♯	re
1	$\frac{9}{10}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{27}{40}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{2187}{4096}$	$\frac{1}{2}$
mi ♭	fa	sol	la ♭	si ♭	do	ré	mi ♭
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
mi	fa ♯	sol ♯	la	si	do ♯	re ♯	mi
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$
fa	sol	la	si ♭	do	ré	mi	fa
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
fa ♯	sol ♯	la ♯	si	do ♯	ré ♯	mi ♯	fa
1	$\frac{3645}{4096}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{10935}{16384}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$
sol	la	si	do	ré	mi	fa ♯	sol
1	$\frac{9}{10}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
la ♭	si ♭	do	ré ♭	mi ♭	fa	sol	la ♭
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
la	si	do ♯	mi	ré	fa ♯	sol ♯	la
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{20}{27}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{126}{256}$	$\frac{1}{2}$
si ♭	do	ré	mi ♭	fa	sol	la	si ♭
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
si	do ♯	ré ♯	mi	fa ♯	sol ♯	la ♯	si
1	$\frac{3645}{4096}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$

Rapports des Sons des douze gammes mineures ascendantes et descendantes, avec l'indication de la tierce seulement dans la gamme ascendante, et de la sixte et la septième dans la gamme descendante, les Rapports des autres intervalles étant les mêmes que ceux des gammes précédentes.

Gamme ascendante.	do	ré	mi ♭	fa	sol	la	si	do
			27/32					
Gamme descendante.	—	—	—	—	—	la ♭	si ♭	do
						81/128	9/16	
	do ♯	ré ♯	mi	fa ♯	sol ♯	la ♯	si ♯	do ♯
			1024/1215					
	—	—	—	—	—	la	si	do ♯
						256/405	2048/3645	
	ré	mi	fa	sol	la	si	do ♯	ré
			27/32					
	—	—	—	—	—	si ♭	do	ré
						81/128	9/10	
	mi ♭	fa	sol ♭	la ♭	si ♭	do	ré	mi ♭
			1024/1215					
	—	—	—	—	—	do ♭	ré ♭	mi ♭
						256/405	9/16	
	mi	fa ♯	sol ♯	la	si	do ♯	ré ♯	mi
			5/6					
	—	—	—	—	—	do	ré	mi
						5/8	5/9	
	fa	sol	la ♭	si ♭	do	ré	mi	fa
			27/32					

mme descendante.	—	—	—	—	—	ré♭ $\frac{81}{128}$	mi♭ $\frac{9}{16}$	fa
mme ascendante.	fa♯	sol♯	la $\frac{27}{32}$	si	do♯	ré♯	mi♯	fa♯
	—	—	—	—	—	ré $\frac{5}{8}$	mi $\frac{9}{16}$	fa♯
	sol	la	si♭ $\frac{27}{32}$	do	ré	mi	fa♯	sol
	—	—	—	—	—	mi♭ $\frac{81}{128}$	fa $\frac{9}{16}$	sol
	la♭	si♭	do♭ $\frac{1024}{1215}$	ré♭	mi♭	fa	sol	la♭
	—	—	—	—	—	fa♭ $\frac{256}{405}$	sol♭ $\frac{2048}{3645}$	la♭
	la	si	do $\frac{5}{6}$	ré	mi	fa♯	sol♯	la
	—	—	—	—	—	fa $\frac{5}{8}$	sol $\frac{5}{9}$	la
	si♭	do	ré♭ $\frac{27}{32}$	mi♭	fa	sol	la	si♭
	—	—	—	—	—	sol♭ $\frac{256}{403}$	la♭	si♭
	si	do♯	ré $\frac{5}{6}$	mi	fa	sol♯	la♯	si
	—	—	—	—	—	sol $\frac{5}{8}$	la $\frac{9}{16}$	si

Le tableau suivant contient les rapports de la gamme diatonico-chromatique ur chaque son fondamental d'après le tempérament des sons de Kirnberger.

UNISSON ou SON FONDAMENTAL.	SECONDE MINEURE ou UNISSON AUGMENTÉ.	SECONDE MAJEURE ou TIERCE DIMINUÉE.	TIERCE MINEURE ou SECONDE AUGMENTÉE.	TIERCE MAJEURE ou QUARTE DIMINUÉE.	QUARTE.	QUARTE DIMINUÉE ou QUINTE AUGMENTÉE.
do 1	do ♯ - ou ré ♭ 243/256	ré 8/9	ré ♯ - mi ♭ 27/32	mi 4/5	fa 3/4	fa ♯ - sol 32/45
do ♯ - ré ♭ 1	ré 2048/2187	re ♯ - mi ♭ 8/9	mi 1024/1215	fa 64/81	fa ♯ - sol ♭ 8192/10935	sol 512/729
ré 1	re ♯ - mi ♭ 243/256	mi 9/10	fa 27/28	fa ♯ - sol ♭ 4/5	sol 3/4	sol ♯ - la 729/1024
ré ♯ - mi ♭ 1	mi 128/135	fa 8/9	fa ♯ - sol ♭ 1024/1215	sol 64/81	sol ♯ - la ♭ 3/4	la 1024/5449
mi 1	fa 15/16	fa ♯ - sol ♭ 8/9	sol 5/6	sol ♯ - la ♭ 405/512	la 120/161	la ♯ - si ♭ 45/64
fa 1	fa ♯ - sol ♭ 128/135	sol 8/9	sol ♯ - la ♭ 27/32	la 128/161	la ♯ - si ♭ 3/4	si 32/45
fa ♯ - sol ♭ 1	sol 15/16	sol ♯ - la ♭ 3645/4996	la 135/161	la ♯ - si ♭ 405/512	si 3/4	do 45/64
sol 1	sol ♯ - la ♭ 243/256	la 144/161	la ♯ - si ♭ 27/32	si 4/5	do 3/4	do ♯ - ré ♭ 729/1024
sol ♯ - la ♭ 1	la 4096/4347	la ♯ - si ♭ 8/9	si 1024/1215	do 64/81	do ♯ - ré ♭ 3/4	ré 512/729
la 1	la ♯ - si ♭ 433/512	si 161/180	do 161/192	do ♯ - ré ♭ 13041/16384	ré 161/216	ré ♯ - mi 1449/2048
la ♯ - si ♭ 1	si 128/135	do 8/9	do ♯ - ré ♭ 27/32	ré 64/81	ré ♯ - mi ♭ 3/4	mi 32/45
si 1	do 15/16	do ♯ - ré ♭ 3645/4096	ré 5/6	ré ♯ - mi ♭ 405/512	mi 3/4	fa 45/64

QUINTE.	SIXTE MINEURE ou QUINTE AUGMENTÉE.	SIXTE MAJEURE ou SEPTIÈME DIMINUÉE.	SEPTIÈME MINEURE ou SIXTE AUGMENTÉE.	SEPTIÈME MAJEURE ou OCTAVE DIMINUÉE.	OCTAVE.
sol $\frac{2}{3}$	sol ♯ - la ♭ $\frac{81}{128}$	la $\frac{96}{161}$	la ♯ - si ♭ $\frac{9}{16}$	si $\frac{8}{15}$	do $\frac{1}{2}$
sol ♯ - la ♭ $\frac{2}{3}$	la $\frac{8192}{13041}$	la ♯ - si ♭ $\frac{16}{27}$	si $\frac{2048}{3645}$	do $\frac{128}{243}$	do ♯ - ré ♭ $\frac{1}{2}$
la $\frac{108}{161}$	la ♯ - si ♭ $\frac{81}{128}$	si $\frac{3}{5}$	do $\frac{9}{16}$	do ♯ - ré ♭ $\frac{2187}{4096}$	ré $\frac{1}{2}$
la ♯ - si ♭ $\frac{2}{3}$	si $\frac{256}{405}$	do $\frac{16}{27}$	do ♯ - ré ♭ $\frac{9}{16}$	ré $\frac{128}{243}$	re ♯ - mi ♭ $\frac{1}{2}$
si $\frac{2}{3}$	do $\frac{5}{8}$	do ♯ - ré ♭ $\frac{1215}{2048}$	ré $\frac{5}{9}$	re ♯ - mi ♭ $\frac{135}{256}$	mi $\frac{1}{2}$
do $\frac{2}{3}$	do ♯ - ré ♭ $\frac{81}{128}$	ré $\frac{16}{27}$	ré ♯ - mi ♭ $\frac{9}{16}$	mi $\frac{8}{15}$	fa $\frac{1}{2}$
do ♯ - ré ♭ $\frac{10935}{16384}$	ré $\frac{5}{8}$	ré ♯ - mi ♭ $\frac{1215}{2048}$	mi $\frac{9}{16}$	fa $\frac{135}{256}$	fa ♯ - sol ♭ $\frac{1}{2}$
ré $\frac{2}{3}$	ré ♯ - mi ♭ $\frac{81}{128}$	mi $\frac{3}{5}$	fa $\frac{9}{16}$	fa ♯ - sol ♭ $\frac{8}{15}$	sol $\frac{1}{2}$
ré ♯ - mi ♭ $\frac{2}{3}$	mi $\frac{256}{405}$	fa $\frac{16}{27}$	fa ♯ - sol ♭ $\frac{2048}{3645}$	sol $\frac{128}{243}$	sol ♯ - la ♭ $\frac{1}{2}$
mi $\frac{161}{240}$	fa $\frac{161}{256}$	fa ♯ - sol ♭ $\frac{161}{270}$	sol $\frac{151}{288}$	sol ♯ - la ♭ $\frac{4347}{8192}$	la $\frac{1}{2}$
fa $\frac{2}{3}$	fa ♯ - sol ♭ $\frac{256}{405}$	sol $\frac{16}{27}$	sol ♯ - la ♭ $\frac{9}{16}$	la $\frac{256}{483}$	la ♯ - si ♭ $\frac{1}{2}$
fa ♯ - sol ♭ $\frac{2}{3}$	sol $\frac{5}{8}$	sol ♯ - la ♭ $\frac{1215}{2048}$	la $\frac{90}{161}$	la ♯ - si ♭ $\frac{135}{256}$	si $\frac{1}{2}$

SCALA ARMONICA = ECHELLE HARMONIQUE. — (Voyez *Rapporto degl' intervalli*). On entend par ces mots l'accord ou la *sympathie* qui existe entre les divers sons.

SCALDI = SCALDES. — (Voy. *Danese*).

SCALE = GAMMES, *s. f. p.* — Exercices que l'on fait faire aux chanteurs et aux instrumentistes, en suivant lentement ou avec rapidité tous les degrés de l'échelle. C'est pour leur faire acquérir une belle qualité de son et une intonation de la plus grande justesse.

SCALE DOPPIE = GAMMES DOUBLES. — On nomme ainsi certains passages que l'on exécute sur les instruments à cordes et sur le piano, et dans lesquels deux gammes différentes, écrites à de certains intervalles, se font entendre simultanément.

SCENA = SCÈNE, *s. f.* — Un drame est toujours composé de plusieurs scènes, mais ce mot reçoit quelquefois une signification plus spéciale lorsqu'on l'emploie dans le sens de *récitatif obligé*, soit que ce récitatif soit un monologue ou un dialogue.

On y joint l'épithète de *grande*, si elle a quelqu'étendue, et lorsque les situations y sont graves et passionnées. Ces sortes de scènes sont ordinairement d'un intérêt très important dans les opéras, parce qu'elles précèdent et préparent les grands *airs*, les duos, etc. Quelquefois une grande scène est entrecoupée d'un chœur, d'une cavatine, d'une prière, etc.

Lorsque la scène est courte on l'appelle en italien *scenetta* (petite scène).

SCHERZANDO (en badinant). — Cette expression indique que l'exécution d'un passage ou d'un morceau doit être légère et badine, qu'elle doit divertir et réjouir.

SCHERZI MUSICALI = PLAISANTERIES MUSICALES. — L'art de plaisanter savamment en musique a toujours été

une des prérogatives des hommes de génie. Il est une sorte de savantes plaisanteries musicales qui ne ressemble nullement à celle dont il est question dans l'article suivant. Parmi celles-là sont les fugues *qui quæ quod* et *hic hæc hoc* de Merula; le caprice de Marcello, les canons burlesques du père Martini, les fugues trillées de Porpora, et beaucoup d'autres, dont il est parlé dans les *Œuvres de Carpani sur Haydn* (septième lettre).

SCHERZO (badinage). — On donne ce nom à un morceau de musique de peu d'étendue, d'un style léger et badin, dans l'exécution duquel on doit plutôt détacher que lier les notes (Voy. *Scherzando*).

Ce nom se donne aussi aux morceaux à trois Temps, des symphonies, quatuors, sonates, qu'on appelait autrefois *menuets*. Le nom de *scherzo* leur a été appliqué depuis que leur mouvement est beaucoup plus vif et plus brillant; ces sortes de morceaux ont quelquefois un caractère plus original que les menuets ordinaires.

SCHISMA, *s. m.* — C'est le nom d'un petit intervalle qui n'est pas usité dans la musique pratique, mais qu'on emploie dans la science canonique et dont le rapport est représenté par 32805 : 32768; il reste comme différence, lorsqu'on retranche le comma syntonique du comma diatonique, ou le diaschisma du comma syntonique.

SCHOENION. — Morceau de musique des anciens Grecs, d'un caractère doux.

SCHOFAR ou SCIOFAR. — Instrument des Hébreux, fait avec la corne d'un bélier ou d'un bœuf, et dont le son, très éclatant, servait à annoncer les cérémonies du culte divin. Les juifs en font encore usage dans les premiers jours de l'année.

SCHOLIASMA. — Madrigal.

SCHRYARI. — Sorte d'instrument à vent, en usage il y a quelques siècles, dont la structure ressemblait à celle de

la cornemuse, si ce n'est qu'il était ouvert dans la partie inférieure. Outre les trous ordinaires pour les doigts et le pouce, cet instrument en avait d'autres que l'on bouchait avec la paume de la main. Le diapason du plus grand instrument de ce genre s'étendait du *fa* clé de basse au dessous des lignes, au *si* ♭ de la même clé au dessus des lignes, et le plus petit s'étendait du *sol* aussi clé de basse quatrième espace, au *do* clé de violon troisième espace.

SCIALUMO = CHALUMEAU, *s. m.* — (Voy. ce mot).

SCINDAPSOS. — Instrument des anciens Grecs, sur lequel il ne nous est parvenu aucune notion.

CONTRAPPUNTO SCIOLTO, CANONE SCIOLTO. — Signifient *contrepoint et canon affranchis* des règles strictes que l'on impose à ces sortes de compositions.

SCOLIES, *s. f. pl.* — Chez les anciens Grecs on appelait ainsi les chansons dithyrambiques; par la suite on donna ce nom aux chansons morales.

SCORDARE = DÉSACCORDER, *v. a.* — Détruire l'accord d'un instrument. On désaccorde un piano en frappant fortement ou d'une manière inégale sur les touches. Les grandes secousses, la poussière, et en général tous les corps étrangers qui s'introduisent dans les tuyaux de l'orgue le désaccordent.

SCORDATO = DISCORD, *adj.* — Se dit d'un instrument : par exemple, d'un violon, d'un piano lorsque les cordes n'en sont pas bien d'accord ; d'un instrument à vent lorsque les proportions n'étant pas parfaitement exactes, les sons ont besoin, pour être justes, d'être corrigés par celui qui joue. Un tambour est discord lorsque, la peau n'étant pas suffisamment tendue, il rend un son sourd.

Presque tous les instruments à vent ont des défauts de ce genre, auxquels l'invention d'un grand nombre de clés n'a pu même remédier entièrement.

SCORDATURA, *s. f.* — Mot italien qui n'a pas d'équivalent

en français, et qui signifie l'action de désaccorder les instruments pour produire des effets particuliers. Paganini fait souvent usage de la *scordature;* les guitaristes y ont aussi recours.

SCOZIA = ECOSSE (notice historique sur la musique en). — Le génie de l'Ecosse s'est montré avec distinction à diverses époques dans la culture des beaux-arts. Il brilla non seulement dans la pratique des parties importantes de la littérature, mais encore dans celle de la poésie et de la musique, et les antiques chansons écossaises occupent un rang honorable dans l'histoire de la musique. Les mélodies en sont nobles et pleines d'expression, particulièrement celles dont le caractère est mélancolique. Plusieurs ont cru que David Ricci ou Rizzio, célèbre joueur de luth de Turin et chanteur de la chambre de Marie d'Ecosse en 1565, avait été le compositeur de ces chansons; mais l'historien anglais Hawkins a prouvé que Ricci ne s'était jamais occupé de composer.

Un grand nombre de ces chansons étaient connues dès le temps de Jacques Ier, que quelques historiens disent avoir été excellent poète, grand musicien et très habile joueur de luth et de harpe, et qu'à cause de cela ils nomment *le père des chanteurs écossais.* Parmi les tableaux de l'exposition qui eut lieu en 1793 à Somserethouse, on remarquait un portrait de Jacques représenté jouant de la harpe, et dans la partie inférieure du cadre étaient écrits ces mots : *Jacques Ier, roi d'Ecosse, premier inventeur de la musique écossaise.*

Quelques uns cependant font remonter l'origine des chants écossais à une époque très antérieure au règne de ce roi; ils prétendent que les plus anciens de ces airs étaient les chants rustiques des montagnards écossais, et ils attribuent ceux qui passent pour être plus modernes à des ménétriers ambulants. Jacques Ier, Jacques IV et Jacques V furent très partisans des bardes, et, sous le gouvernement de ces princes, la poésie et la musique jouirent en Ecosse d'une grande faveur.

Tant que la féodalité subsista dans ce pays, les nobles

écossais, possesseurs de vastes terres et maîtres de nombreux vassaux, s'entouraient de la splendeur et de la magnificence que peuvent procurer les richesses et le pouvoir; chaque seigneur tenait à honneur d'entretenir un barde, du talent duquel il tirait une sorte de gloire. Dans la suite des temps, les bardes, dégénérant de l'ancien honneur attaché à leur profession, devinrent des ménétriers ambulants qui parcouraient le pays avec leurs harpes. Un de ces bardes, nommé Rodrigue Dal, mort depuis plus d'un siècle, jouit d'une grande réputation parmi les familles notables d'Ecosse, pour ses compositions musicales et le talent distingué avec lequel il chantait et jouait de la harpe.

Il faut distinguer dans la musique écossaise deux genres très différents l'un de l'autre : celui de la haute et celui de la basse Ecosse. Le caractère de ce dernier se rapproche beaucoup du genre anglais et ne ressemble nullement à celui des airs *gaéliques*. Mais ce qui constitue surtout cette différence, c'est que l'antique musique de la haute Écosse a cela de particulièrement remarquable que la gamme en est incomplète, et que, formée seulement des sons *do*, *ré*, *mi*, *sol*, *la*, *do*, la quarte et la septième y manquent. Il en résulte que le ton d'un air *gaélique* se reconnaît d'après les notes qui en sont absentes. Si ces sons, par exemple, sont *fa si*, la tonique est *do ;* si ce sont *sol*, *do* qui manquent (*do* ♯, d'après le système moderne), le ton sera *ré*, etc.

Quoique cette musique manque d'harmonie ainsi que presque toute espèce de musique antique, cependant on trouve dans quelques chants une sorte de modulation dont la marche paraît réglée d'après certains principes fixes. Ainsi sont les airs d'Ossian très goûtés dans la partie occidentale de la haute Ecosse et dans les Hébrides. La plupart de ces airs n'ont qu'une partie; cependant quelques uns en ont deux; tous se font remarquer par un certain caractère mixte éga-

lement propre aux modes majeur et mineur, ce qui provient de l'absence dont nous avons parlé plus haut de certains intervalles de la gamme. Il y a en outre dans la musique *gaélique* une espèce de mode mineur formé par la tierce et par la sixte mineure de la gamme qui lui est particulière ; par exemple : *do, ré, mi*♭, *sol, la* ♭. Si l'air commence en mineur, la modulation se fait un ton au dessous de la tonique ; s'il commence en majeur, elle se fait un ton au dessus. La modulation a lieu le plus ordinairement du mode mineur au majeur ; par exemple : *ré mineur — do majeur, sol mineur — fa majeur.*

Si l'on en croit M. le baron de Dalberg, la gamme des mélodies grecques dont a parlé Plutarque, et que, comme le prétendent quelques auteurs, Pythagore apporta d'Asie, diffère seulement un peu dans le cinquième degré de celle de la musique gaélique :

Do, ré, mi, sol, la ♭, *do* gamme grecque.

Do, ré, mi, sol, la, do, gamme gaélique, indienne, chinoise.

On peut diviser la musique primitive de l'Écosse en *guerrière, pastorale* et *joyeuse*. La première consistait en des marches que l'on exécutait en présence des généraux d'armée, et par lesquelles on rappelait autant que possible les combats qu'ils avaient dirigés ; ou bien c'étaient des espèces de lamentations et de plaintes qui signifiaient les malheurs occasionnés par la guerre, et la désolation qu'elle porte dans les familles. Le caractère de ces marches était marqué par une vivacité mêlée d'inquiétude ; la mesure en était paire ou impaire, et le rhythme régulier. Les morceaux de musique destinés à l'imitation des combats étaient appelés *pibrock*. Dans ces morceaux, les passages d'intervalles à intervalles et d'un ton à un autre, étaient singulièrement rapides, souvent le retour à la cadence irrégulièrement opéré ; enfin, tout y respirait une telle fureur d'enthousiasme que l'auditeur, irrésistiblement entraîné, s'abandonnait entièrement aux senti-

ments d'exaltation héroïque que lui inspirait cette musique.

Le caractère de la musique pastorale était bien différent de celui de la musique militaire. Les accents en étaient mélancoliques et gracieux ; les modulations naturelles et les mouvements lents. La musique dite joyeuse consiste aujourd'hui en contredanses et en walses, qui ont un caractère et une expression toute particulière lorsque ces morceaux sont exécutés par des artistes habiles. Ils sont ordinairement composés de deux reprises qui comprennent chacune huit ou douze mesures.

Les instruments employés par les Ecossais furent la *harpe*, le *cruth* et la *musette*. Ils ont abandonné la harpe et le cruth, espèce de guitare à six cordes de boyau, que l'on jouait avec un archet. La musette, quoique très anciennement connue en Ecosse, ne le fut cependant que postérieurement aux autres instruments; ce qui est prouvé par le silence des anciennes chansons gaéliques sur ce point. Cet instrument est le seul dont l'usage se soit conservé en Ecosse; il est devenu national chez les montagnards de ce pays (V. *Concorso della Piva*), qui s'en servent dans leurs fêtes champêtres, et même dans les batailles, et alors ils le joignent au tambour. La musette écossaise diffère un peu de la nôtre; elle est ordinairement composée de trois bourdons et d'un seul chalumeau, percé de huit trous, dont sept placés en dessus et un en dessous. L'échelle la plus basse du chalumeau est formée par les sons *sol, la, si, do, ré, mi, fa, sol*. Le premier bourdon fait entendre un *sol* grave, le second donne un *si*, et le troisième un *sol* à l'octave au dessus de celui que fait entendre le premier. Cet accord imparfait forme l'accompagnement continu des airs naïfs que les montagnards jouent sur leur instrument.

SCUCITO = DÉCOUSU, *adj.* — Cette expression appartient à la rhétorique musicale. Le style d'un morceau est décousu lorsque les idées y manquent de liaison entre elles;

qu'elles sont incohérentes et disparates; enfin que le sujet est mal conduit. Ce n'est pas que deux idées diamétralement opposées ne puissent trouver place dans une composition, mais leur union doit naître de cette opposition même. La négligence dans l'observation du rhythme fait ordinairement que le style est décousu. Un tel défaut est ordinaire aux compositeurs dépourvus d'imagination; ils créent péniblement leur musique phrase par phrase, et il est rare que ces pensées détachées puissent parfaitement cadrer ensemble.

SCUOLA=ÉCOLE, *s. f.* —Réunion des artistes d'un même pays, dont la commune origine fait qu'il existe une certaine analogie entre les caractères et les genres de leurs compositions respectives (Voy. *Stile*).

Le P. Martini, dans son *Essai fondamental pratique du contrepoint*, p. 294, compte cinq grandes écoles de musique en Italie, lesquelles se partagèrent en un grand nombre d'écoles particulières, savoir : 1° l'*Ecole romaine*, dans laquelle on distinguait celle de Palestrina, de Nanini, de Benevoli et de Foppi; 2° l'*Ecole vénitienne*, qui comprenait celles de Willaert, Zarlini, Lotti, Gasparini et de son élève B. Marcello; 3° l'*Ecole napolitaine*, dont les principaux maîtres sont : Rocco Rodio, l'abbé Gesualdo, prince de Venose, L. Leo et Fr. Durante; 4° l'*Ecole lombarde*, qui comprend celles de P. C. Porta, Cl. Monteverde, P. Ponzio, O. Vecchi; 5° l'*Ecole bolonaise*, dont les maîtres principaux sont : A. Rota, l'abbé Jean Giacobbi, Jean P. Colonna et A. Perti, auxquels on doit joindre Martini lui-même.

D'autres ont divisé les écoles de la musique italienne géographiquement, c'est-à-dire en *Ecole de la basse Italie* (qui était la même que la Napolitaine) : elle se distinguait par la variété de l'expression; en *Ecole du centre de l'Italie* (dans laquelle sont comprises la romaine et la bolonaise), dont le caractère distinctif est la grandeur et la noblesse du style; enfin en *Ecole de la haute Italie* (c'étaient la vénitienne et

la lombarde du P. Martini), remarquable par l'énergie de son coloris.

Aujourd'hui on reconnait encore trois écoles : l'*italienne*, l'*allemande* et la *française* : on attribue à la première les grâces d'une mélodie agréable et une facture simple et facile ; à la seconde, la profondeur des sentiments et de la science dans une harmonie savamment travaillée, unie à des chants remplis d'expression ; à la troisième, le mélange des prérogatives attribuées aux deux autres écoles. On appelle aussi l'école allemande *romantique*, particulièrement par rapport à Mozart et à Beethoven.

Un *morceau d'école* est une composition dans laquelle on s'est attaché plus particulièrement aux effets de l'harmonie qu'aux grâces du chant. *Ecole*, dans ce sens, est synonyme de facture.

SDRUCCIOLO ENARMONICO = SDRUCCIOLO ENHARMONIQUE. — Cette expression italienne indique la manière de glisser enharmoniquement avec la voix sur quelques sons. Cet agrément est principalement employé dans le *cantabile ;* mais on doit, pour qu'il soit d'un effet agréable, n'en faire usage que de la tonique à la quarte, et ce qui est encore plus convenable, de la quarte à la tonique. On peut encore s'en servir en passant d'un son à celui qui le précède immédiatement dans l'échelle musicale ascendante ; par exemple, de l'octave à la septième mineure, et de la quinte à la quarte mineure.

SECONDA = SECONDE, *s. f.* — Intervalle dissonant de deux degrés, dans lequel le son fondamental forme une dissonance relativement à la note qui se trouve au dessus, au lieu que la neuvième produit l'effet contraire (fig. 107). Il y a trois espèces de secondes, savoir : la *seconde mineure*, par exemple, *si do ;* la *seconde majeure*, comme *do ré ;* et la *seconde augmentée*, comme *fa sol ♯*. La résolution de cet intervalle dissonant se fait en descendant d'un degré, et la

progression de sa note supérieure détermine l'intervalle dans lequel il doit se résoudre. Ce dernier monte le plus ordinairement à sa quarte, et la seconde est résolue par une sixte, ou bien le même degré est conservé, et alors la seconde est résolue par une tierce.

SECONDARE = SECONDER, *v. a.* — (V. l'art. suivant).

SECONDO = SECOND, *adj.* — Epithète qui, entre deux parties ou voix égales, indique la plus basse, comme *second violon, seconde viole.*

Faire le second en chantant, signifie ordinairement procéder par tierces et sixtes, ou faire des arpèges sur le violon.

SEGNI = SIGNES, *s. m. pl.* — Ce sont en général tous les divers caractères dont on se sert pour noter la musique.

SEGNO — *Al Segno, Dal Segno* (Voy. ces art.).

SEGNO D'ASPETTO = POINT D'ARRÊT. — (V. *Pausa*).

SEGUE (suit). — Cette expression italienne, placée au bas d'une page ou entre deux morceaux de musique, indique qu'on doit continuer à exécuter *ce qui suit* sans aucune interruption.

SEGUIDILLA, esp. = SEGUIDILLE, *s. f.* — Air de chant et de danse fort en usage en Espagne. La mesure en est à trois Temps et le mouvement animé.

SELAH. — C'est une opinion presque générale, que ce mot hébraïque qui se trouve si souvent dans les psaumes a une signification musicale, sans cependant que l'on puisse déterminer quel est son véritable sens. Les uns croient que c'est notre *da capo* ou le signe de la *reprise*; d'autres prétendent que cette expression indique un changement de ton ou de Temps, un silence, etc.

SEMEIOGRAFIA = SÉMÉIOGRAPHIE, *s. f.* (du grec σημεῖον, note, signe, et γραφω, j'écris). — La séméiographie musicale ou description des signes comprend : la portée, les clés, les notes, les silences, les accidents, les

points d'orgue, les points d'arrêt, les signes d'agrément, les barres et l'orthographe musicale.

SEMENTERION ou SEMANTRON, *s. m.* — Instrument de percussion des Grecs qui consistait en une planche sur laquelle on frappait avec un marteau.

SEMI, grec *hemi.* — Cette expression latine, qui signifie *demi*, s'ajoute à plusieurs mots, comme : *semi-brève, semiminimo, hemitonium, hemidiapente*, etc.

SEMIBREVE = SEMI-BRÈVE, *s. f.* — Ronde (Voyez *Note*).

SEMICROMA = DOUBLE-CROCHE, *s. f.* — (Voy. *Note*).

SEMI-DIAPENTE, *s. m.* — Quinte diminuée.

SEMI-DIATESSARON, *s. m.* — Quarte diminuée.

SEMIDITONO = SEMI-DITON, *s. m.* — Tierce mineure.

SEMIFUSA, *s. f.* — Croche.

SEMIMINIMA = SEMI-MINIME, *s. f.* — Noire (Voy. *Note*).

SEMITONIUM FICTUM. — C'est ainsi que les anciens appelaient un demi-ton majeur ou mineur qui provenait de la modification d'un son au moyen d'un accident, comme *ré mi* ♭, *fa fa* ♯. Par cette dénomination, on indiquait aussi parfois la note sensible.

SEMITONIUM MODI. — (Voy. *Nota sensibile*).

SEMITONIUM NATURALE. — Demi-ton majeur sans accidents, par exemple : *si do, mi fa.*

SEMITUONO = DEMI-TON, *s. m.* — Distance d'une note à la note la plus rapprochée. C'est le moindre de tous les intervalles admis dans la musique moderne. On distingue ordinairement deux sortes de demi-tons : le demi-ton *majeur*, c'est celui qui existe entre deux notes occupant deux degrés différents, comme *si do*, *do* ♯ *ré*, *ré mi* ♭, etc. ; le demiton *mineur*, c'est celui qui existe entre deux notes placées sur le même degré et dont l'une subit une altération, comme *do do* ♯, *ré* ♭ *ré*, *mi* ♭ *mi*, etc. Ces deux demi-tons diffèrent en

outre entre eux dans leur rapport. Ainsi, par exemple, si l'on retranche, suivant l'article *soustraction des rapports*, la tierce majeure *do mi* = 5 : 4 de la quinte naturelle *do fa* = 4 : 3, on aura pour le demi-ton majeur *mi fa* le rapport de 16 : 15. En retranchant de la tierce majeure *do mi* = 5 : 4, la tierce mineure *do* ♯ *mi* = 6 : 5, on aura la différence exprimée par 25 : 24, qui est le rapport du demi-ton mineur. Voulant ensuite soustraire le rapport du demi-ton mineur, du rapport du demi-ton majeur, on aura pour différence le rapport représenté par 128 : 125 qu'on appelle *Diesis*.

SEMPLICE (avec simplicité). — Cette expression italienne indique dans l'exécution une certaine simplicité, un naturel qui est opposé à tout ce qui est *recherché*.

SEMPLICE = SIMPLE, *adj.* — Dans la musique, tout *double* ou *composé* a son *simple*, et tout *simple* a son *double* ou *composé*, comme *contrepoint simple* ou *double*, *fugue simple* ou *double*, etc.

SEMPLICITA = SIMPLICITÉ, *s. f.* — Le vrai beau idéal doit se montrer dans sa plus grande simplicité possible. *Summa simplicitas est summus ornatus.*

Pour qu'un morceau de musique porte le cachet de la simplicité, il faut qu'un auteur, en le composant, n'ait recours qu'aux moyens les plus simples et les plus conformes au sentiment qu'il veut exprimer, en les disposant et combinant avec la plus grande clarté possible; ou bien il faut que le compositeur rende son sujet par des traits si clairs et si insinuants que tous les autres moyens d'expression ou d'agréments accessoires lui deviennent complètement inutiles.

La simplicité dans l'exécution consiste à exécuter la mélodie avec tant d'habileté et d'une manière si analogue au caractère du morceau, et à si bien modifier les sons suivant ce caractère, qu'on puisse parfaitement l'exprimer sans avoir aucun recours à des ornements accessoires. Celui qui sait

rendre, par exemple, une formule mélodique embellie par un trille, même sans ce trille, à la parfaite satisfaction de connaisseurs doués du goût le plus exquis, celui-là, disons-nous, aura atteint le plus haut degré de perfection esthétique dans la simplicité d'exécution.

La simplicité esthétique consiste donc non seulement dans une certaine *abstinence* des beautés particulières, mais encore dans un certain mépris pour tous les ornements accessoires qui ne sont pas immédiatement nécessaires au but que l'on se propose. De ce qui vient d'être dit, il résulte que la précision est le point essentiel de la simplicité esthétique.

SENSIBILITA = SENSIBILITÉ, *s. f.* — Disposition de l'ame qui inspire au compositeur les idées vives dont il a besoin; à l'exécutant, la vive expression de ces mêmes idées; et à l'auditeur, la vive impression des beautés et des défauts de la musique qu'on lui fait entendre.

La *sensibilité* fait tout notre génie.
PIRON. *Métromanie.*

SENSIBILE = SENSIBLE (Note). — (Voy. *Nota sensibile*).

SENTIMENTALE = SENTIMENTAL, *adj.* — (Voyez *Sublime*).

SENTIMENTO = SENTIMENT, *s. m.* — Comme le but de la musique est celui de peindre et d'exprimer des sentiments, il est évident que leur connaissance est aussi nécessaire au compositeur qu'à l'exécutant.

Les sentiments se divisent: 1° en *agréables, désagréables* et *mixtes*. Les sentiments agréables sont compris dans le mot générique de *plaisir;* les sentiments désagréables dans celui de *déplaisir* ou *désagrément;* aux premiers appartient, par exemple, l'espoir; aux seconds, l'anxiété, etc. Les sentiments mixtes sont un mélange d'agréable et de désagréable; ainsi, par exemple, lorsqu'on se moque d'une personne qui, par ses imperfections, offre sujet au *ridicule,*

on ressent à la fois un sentiment agréable et désagréable à la vue de ces imperfections auxquelles le ridicule est pour ainsi dire inhérent. 2° En sentiments *déterminés* et *indéterminés*, selon qu'ils donnent plus ou moins clairement l'idée du sujet. Par exemple, la joie et la tristesse sont des sentiments déterminés; la bonne et la mauvaise humeur sont des sentiments indéterminés: 3° En sentiments *actifs* et *accablants;* aux premiers appartiennent la joie, la colère, comme ceux qui mettent en mouvement toutes les forces vitales; aux seconds, la tristesse, la douleur, comme ceux qui semblent rendre ces forces complètement inactives.

SENTIMENTO D'ARTE = SENTIMENT DE L'ART. — C'est la faculté de distinguer non seulement ce qui est beau de ce qui est mauvais dans un travail d'art, mais encore de connaître et sentir les moyens dont on s'est servi pour donner à ce qui est beau son plus grand éclat, sans que pour cela on puisse analyser, suivant la nature et la philosophie de l'art, les raisons en vertu desquelles une chose est belle ou mauvaise.

SENZA (sans). — Cette préposition accompagne parfois en musique quelques mots pour indiquer qu'il ne faut pas s'en servir, comme : *Senza fagotti*, sans les bassons, *senza sordini*, sans les sourdines.

SENZA ORGANO, par abrév. S. O. (sans orgue). — Dans les morceaux de musique d'église, il arrive souvent que l'orgue ainsi que la basse se taisent, et que l'accompagnement est exécuté par les violoncelles. Pour indiquer ce repos ou ce silence, on a l'habitude d'écrire à côté de la partie fondamentale les expressions *senz' organo*.

SEQUENZA = SÉQUENCE, *s. f.* — Proses que l'on chante dans l'église romaine après le *graduel* et avant l'évangile. De ces chants ou proses en usage chez les premiers chrétiens, on n'exécute aujourd'hui que les suivants : 1° *Victimæ paschali laudes*, etc., à l'octave de Pâques; 2° *Veni*

Sancte Spiritus à l'octave de la Pentecôte; 3° *Lauda Sion Salvatorem* pour l'octave de la Fête-Dieu. Il faut ajouter à cela la prose pour les défunts, c'est-à-dire le *Dies iræ*, etc.

SÉRAPHINE, * *s. f.* — Instrument à clavier et à sons soutenus, construit par M. Grun, facteur d'instruments, en 1830. La séraphine, dont les dimensions sont fort petites, est du genre de l'orgue, et elle est susceptible d'expression.

SERENATA = SÉRÉNADE, *s. f.* — Concert qui se donne le soir sous les fenêtres de quelqu'un (Voy. *Notturno*).

Il n'est ordinairement composé que de musique instrumentale; quelquefois cependant on y ajoute des voix.

On appelle aussi *sérénade* les pièces que l'on compose ou que l'on exécute dans ces occasions. Quand le concert se fait sur le matin, ou à l'aube du jour, il s'appelle *aubade*.

SERINETTE, *s. f.* — (Voy. *Organino*).

SERIO = SÉRIEUX, *adj.* — (Voy. *Opera, Stile*).

SERPENTONE = SERPENT, *s. m.* — Instrument à vent que l'on joue avec une large embouchure appelée *bocal*. Le serpent, inventé en 1590 par un chanoine d'Auxerre, nommé Edme Guillaume, est un cornet replié pour le rendre moins long, et pour que les doigts puissent atteindre les trous qui en règlent l'intonation.

On se sert de cet instrument dans les églises pour soutenir le chœur, et dans la musique militaire où il exécute la basse avec le trombone et l'ophicléide. M. Fétis, en parlant de cet instrument, dit que l'expulsion du serpent des églises sera un pas fait vers le bon goût en musique.

SESQUIALTERA = SESQUIALTÈRE. — (Voy. *Rapporto degl' Intervalli*).

* Ajouté par le Traducteur.

SESQUIALTERA MAGGIORE IMPERFETTA = SESQUIALTÈRE MAJEURE IMPARFAITE. — On appelait ainsi anciennement la mesure triple où la semi-brève sans point valait deux semi-brèves, et avec le point elle en valait trois. Le signe de ce Temps était un cercle coupé perpendiculairement avec les chiffres 3|2.

SESQUIALTERA MAGGIORE PERFETTA. = SESQUIALTÈRE MAJEURE PARFAITE. — C'est l'ancien nom de la mesure triple où la brève avait la valeur de trois semi-brèves, quoiqu'elle ne fût pas pointée. Le signe de ce Temps était un C coupé par quatre barres, dont une verticale et trois horizontales, avec les chiffres 3/2.

SESQUIALTERA MINORE IMPERFETTA = SESQUIALTÈRE MINEURE IMPARFAITE. — Désignait dans la musique ancienne la mesure triple, dont la semi-brève pointée valait trois minimes, et, sans point, elle n'en valait que deux. Ce Temps se marquait par un demi-cercle avec les chiffres 3/2.

SESQUIALTERA MINORE PERFETTA = SESQUIALTÈRE MINEURE PARFAITE. — C'est ainsi qu'on appelait anciennement la mesure triple où la semi-brève sans point équivalait à trois semi-minimes. Le signe de ce Temps était un cercle avec les chiffres 3|2.

SESQUIOTTAVA = SESQUI-OCTAVE. — Ancien nom de la mesure nonuple dont le signe était C 9/3.

SESTA = SIXTE, *s. f.* — Intervalle de six degrés. Il y a trois espèces de sixtes : la *sixte mineure*, comme *mi do;* la sixte majeure, *ré si;* et la *sixte augmentée,* par exemple *fa ré* ♯.

SESTETTO = SEXTUOR, *s. m.* — Composition vocale ou instrumentale à six parties obligées. Tout ce qui a été dit pour le *quatuor* sert aussi en partie pour le sextuor.

SESTINA, *s. f.* = SEXTOLET, *s. m.* — Réunion de six notes pour quatre, comme dans la mesure à 2/4. Une mesure peut être formée de dix doubles croches, pourvu que quatre

de celles-ci ne soient pas dépassées par la valeur des six autres, pour lesquelles le mouvement doit être un peu plus animé.

SESTUPLA DI CROME = SEXTUPLE DE CROCHES. — (Voy. *Tempo*).

SESTUPLA DI SEMICROME = SEXTUPLE DE DOUBLES-CROCHES. — (Voy. *Tempo*).

SETTIMA = SEPTIÈME, *s. f.* — Intervalle dissonant de sept degrés, autrefois appelé *subsemitonium, subsemitonium modi, subsemitonium octavæ, nota sensibilis, nota characteristica,* septima *characteristica,* chorda *characteristica,* chorda *elegans*, etc. Il y a trois sortes de septièmes : la *septième mineure,* comme *sol fa ;* la *septième* majeure, comme *do si ;* et la *septième diminuée,* par exemple *sol ♯ fa.* La septième, dans son usage harmonique, se résout en descendant d'un degré, et la progression de la note fondamentale détermine sur quel degré on doit faire la résolution. Ordinairement on la résout, ou sur la tierce quand la basse monte d'une quarte ou descend d'une quinte ; ou sur la quinte quand la basse monte d'un degré ; ou sur la sixte lorsque la basse ne monte ni ne descend. La septième majeure se résout en montant d'un degré, surtout quand elle est accompagnée de la quarte (onzième), et qu'elle se résout sur la note fondamentale du ton.

Dans le style grave, la septième doit être préparée, comme tout autre dissonance ; mais dans le style libre, quand elle est mineure ou diminuée, elle peut être employée sans préparation et en même temps que la quinte diminuée.

SEWURI. — Espèce de cithare montée de quatre cordes en acier et d'un rang de cordes doubles en laiton, en usage dans l'Orient.

SFORZANDO, SFORZATO, abrév. *sf. sforz.* (en renforçant). — Ces mots italiens indiquent une expression plus

marquée dans l'exécution de la musique, et où l'intensité des sons est augmentée graduellement.

SFORZAR LA VOCE = FORCER LA VOIX. — C'est excéder en haut ou en bas son diapason, à force d'haleine ; c'est crier au lieu de chanter. Toute voix qu'on *force* perd sa justesse : cela arrive même aux instruments où l'on force le vent ou l'archet (Voy. l'art. suivant).

SFORZO = EFFORT, *s. m.* — Défaut de la voix qui dérive de la contraction violente de la glotte. L'air poussé hors des poumons, s'élance dans le même temps, et le son semble alors changer de nature, parce qu'il perd la douceur dont il était susceptible et acquiert une dureté fatigante pour l'auditeur.

L'effort défigure les traits du chanteur, le rend vacillant dans l'intonation et souvent l'en écarte.

Les personnes qui ont des voix faibles ou voilées, celles qui remplissent des rôles écrits dans un diapason plus élevé que celui de leurs voix, sont sujettes à faire des efforts en chantant. L'exécution de la plupart de nos opéras exige de la part des chanteurs des efforts de voix, attendu que certains compositeurs, se souciant fort peu de la poitrine de l'exécutant, tendent trop à l'aigu, surtout dans les *strettes*, où ils font prodigieusement crier les chanteurs, peut-être en considération de ce proverbe qui dit : *Chi grida, ha ragione (celui qui crie a raison).*

SFUGGITO = ÉVITÉ, *adj.* — Cadence évitée.

SGRISCIARE = CANARDER, *v. n.* — C'est en jouant du hautbois ou du basson, tirer un son nasillard et rauque, approchant du cri du canard. C'est ce qui arrive aux commençants, surtout dans les sons bas, pour ne pas serrer assez l'anche avec les lèvres.

SHARP. — C'est le nom anglais du dièse.

SI. — Septième syllabe du solfége moderne, pour éviter les anciennes muances. On ne sait pas précisément quel est l'in-

venteur de cette syllabe. Burmeister, dans un ouvrage publié en 1599, appelle cette syllabe *adventitia*. Il paraît donc qu'à cette époque elle n'était pas encore beaucoup en usage.

SIAMOIS (musique chez les).* — Les Siamois paraissent avoir fait plus de progrès dans la musique que les autres nations de l'Asie. Ils l'aiment beaucoup, et leurs mélodies, généralement vives et brillantes, ne sont pas dépourvues de charme, même pour l'oreille cultivée d'un Européen. Leurs instruments, disent-ils, et même une partie de leur musique, dérivent du Birman, du Pégu ou de la Chine, et cependant ces nations considèrent les Siamois comme plus habiles qu'eux en musique, et leur attribuent l'invention de leurs principaux instruments. Il y a beaucoup de douceur, d'agrément et de simplicité dans la musique des Siamois; elle diffère de celle des autres nations orientales barbares en ce qu'elle est en général dans le mode mineur. Crawfurd assure que la plupart de leurs mélodies ressemblent à la musique des Ecossais et des Irlandais. L'oreille n'est point choquée par des sons durs et criards, ni par des transitions trop subites. Le but des musiciens siamois est de toucher l'ame, d'intéresser l'esprit et d'exciter les passions; pour y parvenir, ils ont plusieurs espèces d'airs qu'ils emploient selon l'effet qu'ils cherchent à produire. Leurs morceaux de musique sont en très grand nombre.

Les principaux instruments de ce peuple sont; une flûte semblable au flageolet appelé *klani*. Le *tak-kay*, ainsi nommé à cause de sa ressemblance avec un *lézard*. Il est fait de bois dur, garni tout autour en nacre de perle. Le corps est creux, et par derrière se trouvent trois ouvertures sonores. Trois cordes, une de fil de cuivre et les deux autres en soie, sont tendues sur l'instrument d'un bout à l'autre; elles sont accordées au moyen de longues chevilles; l'exécutant appuie

* Ajouté par le Traducteur.

sa main gauche sur les cordes et les frappe avec le bout des doigts de la main droite. Le *kong-nong* est composé d'une série de petites cymbales de diverses grandeurs, suspendues horizontalement dans un châssis de bambou formant un segment de cercle. Cet instrument est ordinairement accompagné par un autre appelé *bran-nan*, fait de barres de bois poli d'environ un pied de long et d'un pouce de large, placées l'une à côté de l'autre et disposées de manière à former un arc dont la partie convexe est tournée vers le bas. Ces deux instruments se frappent avec un petit maillet.

Un orchestre siamois, selon Crawfurd, se compose d'au moins dix instruments. Celui qui occupe le premier rang a la forme d'un demi-cercle dans lequel l'exécutant est assis, tenant deux petits marteaux dans les mains avec lesquels il frappe des espèces de vases renversés, en airain. Le second est un instrument du même genre et fait du même métal, mais d'une moindre capacité et dans la forme d'un bateau. Le troisième est un violon à trois cordes; le quatrième une guitare à quatre cordes qui se joue avec un morceau de bois attaché au doigt; le cinquième une flûte, et le sixième un flageolet. A ces instruments on en ajoute souvent un autre qui a quatre cordes et qui ressemble aussi à un bateau; l'orchestre est enfin complété avec un tambour, des cymbales et des castagnettes. *

SICILIANA = SICILIENNE, *s. f.* — Sorte d'air originaire de la Sicile, d'un caractère simple, champêtre et très insinuant, en mesure à 6/8 et d'un mouvement modéré.

Les siciliennes s'introduisent dans les symphonies, les concertos, les quatuors, etc.

Les chansonnettes siciliennes jouissent d'une grande réputation, attendu que leur caractère particulier respire un sentiment profond et une tendre mélancolie.

* Crawfurd. *Siam et la Cochinchine.*

SIGNA INTENSIONIS. — Le dièse.

SILLABE ARETINE = SYLLABES ARÉTINES. — Ce sont les six syllabes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, avec lesquelles Guido d'Arezzo, suivant l'opinion de plusieurs auteurs, marquait les six premiers sons de la gamme (Voy. l'article *Solmisazione*).

SILLABICO = SYLLABIQUE, *adj.* (Voy. *Melismatico*).

SIMMETRIA = SYMÉTRIE, *s. f.* — Proportion et rapport de durée et d'intonation que les parties d'un air ont entre elles, et avec leur tout. La symétrie admet la répétition des mêmes formes; mais elle n'exige quelquefois que leur correspondance (Voy. *Eurythmia* et *Ritmo*).

Le rhythme est si impérieux qu'on pourrait croire avec raison qu'il décide souvent à lui seul de l'effet de la musique. Lorsqu'un rhythme est bien saisi, bien marqué, lorsque les phrases sont bien symétriques, essayez d'en changer la mélodie, l'effet ne sera pas détruit; conservez au contraire la mélodie, en lui donnant un autre mouvement, tout est anéanti au point que l'on croira entendre un autre morceau de musique.

La symétrie entre les phrases est nécessaire pour la musique dansante. Dans la musique vocale il n'est pas moins utile au chant de rendre les phrases carrées autant que l'on peut.

SIMMETRICO = SYMÉTRIQUE, *adj.* — Ce qui a de la symétrie (Voy. l'art. précédent).

SIMIKION, *s. m.* — Instrument de musique des anciens Grecs qui, au rapport de plusieurs auteurs, était monté de trente-cinq cordes.

SIMILI (semblables). — Mot italien pluriel de *simile*, qui, placé dans la musique après un arpége, une batterie ou tout autre groupe ou dessin musical, indique la continuation de cet arpége, de ce groupe, etc.

SIMPATIA DE' SUONI = SYMPATHIE DES SONS. — (Voy. *Suono*).

SIMULATÆ CLAUSULARUM FINITIONES. — Éviter les cadences.

SINCOPE = SYNCOPE, *s. f.* — Note qui se trouve entre deux ou plusieurs notes; ainsi, par exemple, d'une noire, une blanche et une autre noire, dont les valeurs réunies lui sont égales, la blanche est ce qu'on appelle la syncope. Toute syncope va à contre-temps, et toute succession de notes syncopées prend un mouvement contraire à l'ordre naturel (Voyez aussi l'article *Legatura*).

SINE KEMAN. — Espèce de viole d'amour en usage en Turquie.

SINFONIA = SYMPHONIE, du grec *συμφωνια*. — Les anciens entendaient par ce mot ce que nous appelons consonnances. Il y a quelques siècles, on donnait le nom de symphonie à l'épinette; en Italie on appelle *symphonie* (sinfonia) l'ouverture qui précède le commencement d'un opéra, d'un ballet, etc.

La symphonie commence le plus souvent par une courte introduction d'un mouvement lent qui contraste avec la vivacité, la véhémence du premier *allegro* qu'elle prépare; vient ensuite un *andante* varié, un *cantabile* ou un *adagio*, suivi d'un *menuet* ou *scherzo;* un rondeau vif, un finale plein de vigueur et d'une grande rapidité termine cet œuvre, l'un des plus importants en musique.

L'origine de la symphonie remonte à un certain genre de pièces instrumentales qu'on nommait autrefois en Italie *ricercari da suonare*, et en Allemagne *partien,* lesquelles se composaient de chansons variées, d'airs de danses et de fugues ou morceaux fugués, destinés à être exécutés par des violes, des basses de violes, des luths, théorbes, etc. Lorsque ces pièces passèrent de mode on leur substitua des morceaux coupés en deux parties d'un mouvement assez vif, suivis d'un autre morceau d'un mouvement plus lent, et d'un rondeau qui tirait son nom de la répétition d'une phrase

principale. Les premières symphonies ne furent d'abord composées que de deux parties de violon, alto et basse. Un musicien allemand, nommé Vanhall, commença à perfectionner la symphonie, en y ajoutant deux hautbois et deux cors; il fut imité par Toesky, Van Malder et Stamitz. Gossec ajouta les parties de clarinettes et de bassons aux autres instruments, et les *menuets* avec leurs *trios* augmentèrent le nombre des morceaux qui existaient déjà dans la symphonie. Le menuet était autrefois d'un mouvement presque aussi lent que la danse dont il porte le nom; mais insensiblement sa vitesse a augmenté, et Beethoven a fini par en faire un presto. C'est à cause de cela qu'il lui a ôté le nom de *menuet* pour lui substituer celui de *scherzo* (badinage).

Les symphonies de Haydn, Mozart et Beethoven sont connues de tout le monde. Haydn surtout a si bien perfectionné le plan et les détails de ce genre de musique, qu'il en est en quelque sorte le créateur.

SINFONIA CARATTERISTICA = SYMPHONIE CARACTÉRISTIQUE. — Cette composition se propose pour but la peinture musicale, ou de quelque caractère moral, comme le *Distratto* de Haydn; ou de quelque événement, comme la *Chute de Phaéton;* ou de quelque phénomène physique, par exemple, la *tempête*, l'*incendie*, etc.

Les symphonies *pastorales*, *militaires*, etc., appartiennent à ce genre de compositions.

SINFONIA CONCERTATA = SYMPHONIE CONCERTANTE. — Morceau concerté pour plusieurs instruments obligés avec accompagnement d'orchestre.

SINFONIE A PROGRAMMA o ISTORICHE = SYMPHONIES A PROGRAMME ou HISTORIQUES. — On appelle ainsi les symphonies qui expriment des sujets historiques. Sammartini, Dittersdorff et quelques autres en ont composé plusieurs. Les *sept paroles* de Haydn appartiennent aussi à ce genre de symphonies.

SINGEL KORTHOL. — (Voy. *Doleino*).

SINO AL FINE, SINO AL SEGNO (jusqu'à la fin, jusqu'au signe). — Ces expressions italiennes signifient en musique qu'on ne doit répéter telle ou telle partie d'une composition que jusqu'à un certain signe indiqué, ou jusqu'à la fin du morceau.

SIRENE = SIRÈNES. — C'étaient, suivant la fable, trois filles d'Achéloüs et de Calliope, nommées *Leucosie*, *Ligée* et *Parthénope*, qui habitaient les écueils escarpés des côtes de la Sicile, et chantaient avec tant de douceur qu'elles attiraient les passants et ensuite les dévoraient.

SIRENION, *s. m.* * — Piano vertical inventé par Jean Promberger, fabricant d'instruments à Vienne. La hauteur du sirenion, prise de sa base jusqu'à son plan supérieur, n'a pas tout à fait quatre pieds de Vienne : son étendue est de six octaves.

SIRINGA = SYRINGE ou FLUTE A PAN (du grec συριγξ). —Instrument composé de roseaux de différentes grandeurs, employé dans la musique des anciens Grecs et Romains. Aujourd'hui la *syringe* n'est en usage que parmi les musiciens ambulants.

SISTALTICO = SYSTALTIQUE, *adj.* — Une des divisions des différents styles de la Mélopée grecque (Voy. *Greci antichi*).

SISTEMA = SYSTÈME, *s. m.* — Ce mot, pris dans sa plus grande acception, signifie une doctrine quelconque, vraie ou fausse, complète ou incomplète; un système vrai repose sur des vérités fondamentales et sur les conséquences naturelles qui en découlent. Un système faux est celui qui est établi sur des erreurs que l'expérience fait connaître, ou que repousse le raisonnement.

Le système des sons est la réunion de tous les sons em-

* Ajouté par le Traducteur.

ployés en musique dans un ordre connexe. A l'article *Tempérament*, il est parlé du système moderne divisé en *octaves*, qu'on appelle aussi *système tempéré;* à l'article *Grecs anciens*, il est question du système divisé en *tétracordes*, et à l'article *Solmisation*, du système divisé en *hexacordes*.

Le système d'harmonie est l'ordre et la connexion de tous les intervalles et de tous les accords employés dans la musique. Au moyen de ce système nous pouvons nous rendre raison de leur génération et de leurs rapports réciproques, suivant les diverses alternations opérées dans l'harmonie. Ce système est pour ainsi dire l'arbre généalogique de tous les membres composant la famille entière des sons, engendrés seulement par peu de sons fondamentaux; c'est une espèce de table musico-étymologique, à l'aide de laquelle on peut reconnaître l'origine, la connexion et la formation des intervalles et des accords.

Rameau fut le premier qui, dans son traité d'harmonie, publié en 1722, réduisit les accords en un système fondé sur la sympathie des sons et sur la détermination de différents accords fondamentaux d'où, au moyen des renversements, les autres découlent.

Après Rameau, les systèmes les plus remarquables sont ceux de Tartini, de Riccati, de Kirnberger, de Vallotti, de Vogler et de Momigny.

SISTEMATICO = SYSTÉMATIQUE, *adj.* — Intervalle systématique (Voy. *Composto*).

SISTRO = SISTRE, *s. m.* — Instrument de percussion; il est ovale et fait d'une lame de métal sonore, dont la circonférence est percée de divers trous opposés, par lesquels passent plusieurs baguettes de métal. On agite le sistre en cadence pour lui faire rendre un son.

Le sistre était l'instrument favori des anciens Egyptiens, et il est encore en usage en Egypte et dans l'Abyssinie. Les

Européens l'emploient quelquefois dans la musique militaire.

Sistre est aussi le nom d'une espèce de guitare montée de quatre cordes en métal et inventée par les Allemands. Cet instrument a été abandonné à cause de sa complication (Voy. *Chitarra tedesca*).

SISTRO DE' NEGRI = SISTRE DES NÈGRES. — Morceau de fer garni de clochettes qu'on agite pour indiquer le rhythme.

SITICINES. — On appelait ainsi chez les anciens Romains ceux qui, dans les funérailles, jouaient des instruments à vent.

SMANICARE = DÉMANCHER, *v. n.* — C'est, sur les instruments à manche, tels que le violon, le violoncelle, etc., ôter la main gauche de sa position naturelle pour l'avancer sur une position plus haute, afin de tirer des sons plus aigus sur les mêmes cordes, et qu'on ne peut obtenir avec la position naturelle de la main.

SMORZANDO (en diminuant). — Diminuer graduellement, dans l'exécution, la force de la voix ou du son des instruments (Voy. *Decrescendo*).

SMORZATORE = ÉTOUFFOIR, *s. m.* — C'est, dans les instruments à clavier, une petite pièce de bois garnie de drap à son extrémité, que le mécanisme de l'instrument fait tomber sur la corde vibrante pour en étouffer le son. L'étouffoir tombe toutes les fois que la touche se relève, n'étant plus retenue par le doigt.

On a adapté au piano une pédale qui fait lever en même temps tous les étouffoirs. Son emploi produit un grand effet dans un *crescendo*, un *fortissimo*, si l'on a soin de la quitter promptement toutes les fois que l'harmonie change ; autrement les vibrations des sons d'un accord, se prolongeant sur l'accord suivant, donneraient des résultats désagréables.

Pour former sur e piano ej eu qu'on appelle *céleste*, on

prend en même temps la pédale qui lève les étouffoirs et la pédale céleste.

A l'article *Sourdine* il est parlé des différentes sortes d'étouffoirs des instruments à cordes et à archet.

SOCIETA FILARMONICA = SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE. — (Voy. *Accademia*).

SOFFOCAMENTO DI BATTUTA = SUPPRESSION DE MESURE. — (Voy. *Periodologia*).

SOGGETTO = SUJET, *s. m.* — Cantilène qui forme le motif principal d'un morceau de musique (Voy. *Fuga*).

On dit aussi que le *sujet* d'un drame est tiré d'un fait historique ou fabuleux, etc.

SOL. — Cinquième degré de la gamme diatonique moderne et des hexacordes (Voy. *Solmisazione*).

SOLENNE = SOLENNEL, *adj.* — (Voy. *Sublime*).

SOL FA. — Désignait dans l'ancien solfége le changement de ces deux syllabes sur le son de *do* (Voy. *Solmisazione*).

SOLFA ou ZOLFA, *s. f.* — *Battere la zolfa* signifie en italien *battre la mesure.*

SOLFEGGIARE o SOLMIZZARE = SOLFIER ou SOLMISER, *v. n.* — Chanter un morceau de musique sans paroles, composé seulement pour exercer les organes de la voix, prononçant les syllabes correspondant aux sons de la gamme.

Quelques auteurs prétendent que les verbes *solfier* et *solmiser* ont tous les deux pour but d'indiquer le *sol* comme note initiale du système des hexacordes. Il semble cependant que *solmiser* cadre mieux que l'autre, attendu que les notes *sol mi* constituent les deux extrêmes de ce système. Quelques autres partagent l'opinion que le mot *solfier* a été formé à l'époque où le système musical avait pour base la gamme *sol la si ut ré mi fa* (Voy. *Solmisazione*).

SOLFEGGIO = SOLFÉGE, *s. m.* — Collection d'exercices destinés à faire faire aux élèves qui apprennent la musique

l'application de toutes les règles élémentaires de cet art.

Le solfége est aussi avantageux que nécessaire. Il force l'élève à réfléchir sur l'essence du son, attendu que celui qui apprend le chant différemment de celui qui apprend un instrument, n'a aucun indice certain ou approximatif pour saisir tel ou tel intervalle. Les monosyllabes du solfége, prononcées avec netteté, font acquérir à l'élève une articulation des paroles du chant pure et bien distincte. Le solfége le rend en outre propre à déchiffrer d'un coup-d'œil un morceau de musique quelconque, et à écrire correctement toute mélodie ou toute idée musicale que son imagination pourrait lui suggérer.

SOL LA. — Désignait dans l'ancien solfége le changement de ces deux syllabes sur le son *ré* (Voy. *Solmisazione*).

SOLMISATIO BELGICA. — (Voy. l'article suivant).

SOLMISAZIONE = SOLMISATION, *s. f.* — Action de solmiser ou solfier.

Quand on parle de la solmisation ancienne, on entend les six syllabes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, qu'on employait alors pour la dénomination des six premiers sons de l'échelle musicale. On prétend que cette invention est due à Guido d'Arezzo.

Cet homme célèbre naquit, à ce qu'il paraît, vers 1010, et entra fort jeune au monastère de Pomposa, dans le duché de Ferrare; ce fut là qu'il imagina ses nouveaux procédés pour écrire et enseigner la musique. Voici, d'après quelques auteurs, ce qui lui donna l'idée de cette échelle.

Un prélat, nommé Paul d'Aquilée, qui vivait peu de temps après Boèce, voulant consacrer un cierge pascal, chanta avec tant d'énergie pendant la consécration qu'il gagna un enrouement. Afin d'obtenir une prompte guérison il adressa des prières à saint Jean-Baptiste, appelé dans la Bible *vox clamantis*, et composa en son honneur l'hymne *Ut queant laxis*, dans laquelle il demandait instamment que la voix lui

fût rendue, et l'histoire ajoute que ses vœux furent exaucés. Cette hymne fut placée par les pères de l'église dans l'office du soir, et les musiciens de cette époque la chantaient comme un remède efficace contre l'enrouement. On y ajouta une mélodie combinée de telle sorte, que le chant de la première syllabe de chaque vers commençait par un son différent exprimé par une des lettres grégoriennes, savoir : la première syllabe par *C*, qui répondait à *ut* (*ut*); la deuxième par *D*, à *ré* (*resonnare*) ; la troisième par *E*, à *mi* (*mira*); la quatrième par *F*, à *fa* (*famuli*); la cinquième par *G*, à *sol* (*solve*); et la sixième par *A*, correspondant à *la* (*labii*).

Ut *queant laxis*
Resonare *fibris*
Mira *gestorum*
Famuli *tuorum*
Solve *polluti*
Labii *reatum*
SANCTE JOHANNES.

Guido ayant remarqué la disposition de ces syllabes, s'en servit pour faciliter la lecture de ces six sons aux enfants de chœur qu'il dirigeait. Dans la lettre que Guido écrit à son ami Michel, il lui conseille de se graver dans la mémoire, au moyen de ces syllabes initiales, la différence qui existe entre les sons; mais il ne dit pas qu'elles doivent servir à la dénomination des six sons, et ne les considère que comme un simple souvenir, ainsi que cela résulte de l'usage qu'il en fit dans son enseignement. On ne comprend pas cependant comment l'application de ces syllabes aux sons de la gamme a été si générale après l'époque de Guido, qu'elle a produit tous ces inconvénients qui devaient nécessairement dériver de l'insuffisance de six syllabes pour sept sons. Si l'on juge Guido d'après ses propres écrits, il est certain qu'on ne peut pas lui faire reproche d'une chose dont il ne parle pas, et que par conséquent on ne doit pas l'accuser d'être l'auteur de

tous les inconvénients qui ont été le résultat de l'usage mal entendu des six syllabes.

A l'appui de cette assertion on peut ajouter que les auteurs contemporains de Guido ne font aucune mention de sa méthode de solmisation par les six syllabes. Bernon, abbé de Saint-Gall, mort en 1048, n'en parle point. Hermann Contractus, mort en 1054, n'en dit pas davantage ; mais il propose une nouvelle notation. Guillaume, abbé d'Hirschau, vers 1068 essaya de réformer le système de Guido, sans parler de ces syllabes ; un grand nombre d'auteurs postérieurs se taisent à ce sujet, à l'exception de Jean Çotton, dont on ignore le véritable nom, la patrie et l'époque même où il vécut. L'abbé Gerbert prétend que son véritable nom est celui de Jean Scholasticus, qui vécut vers l'an 1047, dans le couvent de Saint-Mathias à Treveri. Quelques autres auteurs attribuent son ouvrage à Jean XXII, pontife du quatorzième siècle. Le père Martini (*Storia della Musica*, t. I, p. 377) croit que Jean Cotton vivait dans le douzième siècle. Quoi qu'il en soit, il semble que cet écrivain a vécu non seulement après Guido, mais après les auteurs dont il vient d'être parlé plus haut. Voici comment il s'exprime : *Sex sunt syllabæ, quas ad opus musicæ assumimus, diversæ quidem apud diversos ; verum Angli, Francigenæ, Alemanni utuntur* ut, ré, mi, fa, sol, la. *Itali autem alias habent, quas qui nosse desiderant stipulentur ab ipsis.* Ce passage dit clairement que les Italiens seuls ne se sont pas servi de ces syllabes.

Tout ce qui vient d'être dit contre l'invention de la méthode de solmisation par les six syllabes, attribuée à Guido, peut être aussi appliqué à la division de la gamme musicale en hexacordes. Cette division doit être postérieure à Guido, attendu que les écrivains de son siècle et ceux qui vécurent aussitôt après lui, ne parlent jamais d'hexacordes, mais de tétracordes, et que Guido lui-même n'en fait aucune

mention dans ses écrits. Pour qu'on puisse avoir une idée de cette division de la gamme en hexacordes, il est utile d'abord de faire observer ce dont il s'agissait : Guido, ou tout autre qui a inventé cette division, avait sous les yeux les tétracordes des anciens où le demi-ton devait se trouver toujours entre le premier et le second degré ; raison pour laquelle les anciens ne pouvaient pas commencer la division de leur système par le son le plus bas, appelé *proslambanomène* (la), mais par l'*hypate hypaton* (si). Et comme l'inventeur de l'hexacorde voulut commencer par le son le plus bas, c'est-à-dire par le *gamma* (Γ), il donna au demi-ton une place différente de celle qu'il avait dans les tétracordes, c'est-à-dire qu'il le plaça entre le troisième et le quatrième dégré : c'était une conséquence naturelle de cette nouvelle division qui commençait deux sons plus bas. L'extension totale du système était donc composée de sept hexacordes, sous chacun desquels on plaçait les six syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la*, de manière que le *mi-fa* occupait toujours le demi-ton, et par conséquent l'intervalle entre le troisième et le quatrième degré :

1 Sol, la, si, do, ré, mi.
Ut ré mi fa sol la.
2 Do, ré, mi, fa, sol, la.
Ut ré mi fa sol la.
3 Fa, sol, la, si ♭, do, ré.
Ut ré mi fa sol la.
4 Sol, la, si, do, ré, mi.
Ut ré mi fa sol la.
5 Do, ré, mi, fa, sol, la.
Ut ré mi fa sol la.
6 Fa, sol, la, si ♭, do, ré.
Ut ré mi fa sol la.
7 Sol, la, si, do, ré, mi.
Ut ré mi fa sol la.

Extension comprise entre le *sol* clé de basse première ligne, et le *mi* clé de violon quatrième espace, à partir du premier hexacorde.

Ces hexacordes étaient divisés en *durs*, *mols* et *naturels*. Le premier, qui s'étendait de *sol* à *mi*, s'appelait hexacorde

dur (*hexachordon durale* ou *durum*), parce qu'il contenait le bécarre à la troisième note ; celui de *fa* à *ré* se nommait hexacorde *mol* (*hexachordon molle* ou *mollare*), parce qu'il avait le bémol au *si*; enfin l'hexacorde de *do* à *la* était un hexacorde *naturel* (*hexachordon naturale* ou *permanens*), parce qu'il n'avait aucun de ces signes.

Ainsi toutes les fois que la mélodie ne dépassait point l'étendue d'un hexacorde, le nom des notes ne changeait pas.

Exemple dans l'hexacorde de *do*:

Do	*Ré mi fa ré*	*Mi fa sol la*	*Sol fa mi ré*	*Do.*
Ut	Ré mi fa ré	Mi fa sol la	Sol fa mi ré	Do.

Exemple dans l'hexacorde de *fa*:

Do fa sol la	*Si♭ do la si♭*	*Sol la si♭ sol*	*Fa.*
Sol ut ré mi	Fa sol mi fa	Ré mi fa ré	Ut.

Mais si le chant avait une extension plus grande que celle de l'hexacorde, il fallait changer le nom des notes, afin que l'intervalle exprimé par *mi-fa* se retrouvât toujours du troisième au quatrième degré.

En supposant qu'on voulût chanter cette octave,

Do, ré, mi, fa, sol, la, si, do,
Ut ré mi fa sol la
ut ré mi fa.

on était obligé de changer le nom de la note *sol* en celui de *ut*, celui de la note *la* en *ré*, pour que le *mi-fa* tombât sur le demi ton *si-do*.

Le tableau ci-joint fera facilement comprendre les différentes espèces de muances et le nom des sons qui résultent de cette méthode ; il fera aussi connaître la raison pour laquelle en Italie on nomme quelquefois le *do C sol fa ut*, le *sol G sol ré ut*, et ainsi de suite.

	Notes du système.	Premier hexacorde.	Deuxième hexacorde.	Troisième hexacorde.	Quatrième hexacorde.	Cinquième hexacorde.	Sixième hexacorde.	Septième hexacorde.
	Mi (e)							la
	Ré (d)						la	sol
Demi-ton...........	Do (c)						sol	fa
	Si (b)							mi
Demi-ton...........	Si♭ (b)						fa	
	La (a)					la	mi	ré
	Sol (g)					sol	ré	ut
Demi-ton.	Fa (f)					fa	ut	
	Mi (e)				la	mi		
	Ré (d)			la	sol	ré		
Demi-ton...........	Do (c)			sol	fa	ut		
	Si (b)				mi			
Demi-ton....... ...	Si♭ (b)			fa				
	La (a)		la	mi	ré			
	Sol (g)		sol	ré	ut			
Demi-ton...........	Fa (f)		fa	ut				
	Mi (e)	la	mi					
	Ré (e)	sol	ré					
Demi-ton...........	Do (c)	fa	ut					
	Si (b)	mi						
	La (a)	re						
	Sol (g)	ut						

Le tableau suivant servira ensuite à faire comprendre les anciens auteurs latins, italiens et français qui ont écrit sur la musique :

AUTEURS LATINS.	AUTEURS ITALIENS.	AUTEURS FRANÇAIS.
A la mi ré.	*A la.*	*A mi la.*
B fa mi.	*B fa mi.*	*B fa si.*
C sol fa ut.	*C sol ut.*	*C sol ut.*
D la sol ré.	*D la sol.*	*D la ré.*
E la mi.	*E la mi.*	*E si mi.*
F fa ut.	*F fa ut.*	*F ut fa.*
G sol ré ut.	*G sol ré.*	*G ré sol.*

Cette dernière dénomination française ne fut inventée qu'après l'introduction de la syllabe *si*. Les écrivains français les plus anciens se servent de la même dénomination employée par les auteurs latins et italiens.

On conçoit que les difficultés occasionnées par ces muances se sont excessivement compliquées à mesure que l'art s'est perfectionné, et que les accidents de modulations se sont multipliés (Voy. *Proprietà*). Pendant long-temps on essaya d'enseigner la musique par des méthodes différentes, plus simples et moins compliquées; mais il fallut plusieurs siècles pour faire abolir ces vénérables reliques qui avaient été si long-temps admirées et pour ainsi dire adorées, et pour faire adopter un meilleur système de solmisation. En Italie et en France on conserva les six syllabes, en y ajoutant, pour éviter la muance, la syllabe *si*, inventée, dit-on, vers le milieu du dix-septième siècle, par un maître de musique français, appelé Jean Lemaire. Les Italiens substituèrent en outre à la syllabe *ut* la syllabe *do*, substitution qui date de 1640, et dont Doni est l'auteur. Le solfége français moderne admet indistinctement les deux syllabes. La plupart des Allemands et des Anglais ont abandonné toute espèce de syllabisation, et solfient par les lettres de l'alphabet. Ils se retrouvent à peu près, sous ce rapport, dans la situation des musiciens du moyen-âge, après la réforme de saint Grégoire;

leur nomenclature est : *C* (*ut-do*), *D* (*ré*), *E* (*mi*), *F* (*fa*), *G* (*sol*), *A* (*la*), *B* (*si* ♭), et *H* (*si* ♮).

Dans plusieurs écoles des Pays-Bas on solfie d'après les syllabes *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni;* ce système de solmisation, appelé *bobisation* ou *bocédisation*, fut inventé en 1547 par Hubert Waelrant, musicien belge ; et c'est à cause de cela qu'on appela cette méthode *solmisation belge* (*solmisatio belgica* ou *voces belgicæ*). Daniel Hitzler proposa de substituer à la bocédisation ce qu'il appelle la *bébisation* de *la, be, ce, de, me, fe, ge.* Quelques auteurs ont proposé de substituer de nouvelles syllabes à celles qui sont maintenant en usage; le compositeur Graun, entre autres, a assayé, mais en vain, de faire adopter ce qu'il appelait la *daménisation*, c'est-à-dire la suite des syllabes *da, me, ni, po, tu, la, be,* sous prétexte qu'elles sont plus harmonieuses que les anciennes.

Les antiques Grecs avaient aussi une espèce de solfége, en se servant pour les quatre sons de leurs tétracordes des syllabes *τα, τη, τω, τε.* La première note de chaque tétracorde avait la syllabe *τα*; la seconde avait la syllabe *τη*; la troisième, *τω*; et la quatrième note, lorsqu'elle n'était pas employée en même temps comme première du tétraccorde suivant, avait la syllabe *τε*; autrement on se servait de la syllabe *τα*. De ce que nous venons de dire il résulte que le solfége des Grecs était aussi sujet aux muances.

SOLO, *s. m.* — Mót italien francisé, qui s'applique à un morceau ou à un trait joué par un seul instrument, avec ou sans accompagnement d'orchestre.

Dans un concerto instrumental le mot *solo*, marqué sur la partie principale, avertit l'exécutant qu'il va être placé en première ligne, et devenir l'objet de l'attention générale ; et, marqué sur les parties d'accompagnement, le mot *solo* signifie qu'on doit accompagner à demi-voix (*sotto voce*).

Tout ce que nous venons de dire est aussi applicable au

mot *soli*, quand deux ou plusieurs voix exécutent la mélodie principale.

Solo se dit en outre d'un morceau de musique composé pour une voix seule ou pour un seul instrument, et qui admet parfois un léger accompagnement. On marque aussi le mot *soli* quand on ne veut que l'accompagnement de deux instruments, tels que deux violons, etc.

SOL RE. — (Voy. *Re sol*).

SOL UT. — Ces deux syllabes indiquaient, dans l'ancien solfége, leur muance sur le *do* ou le *sol* (V. *Solmisazione*).

SOLUZIONE = SOLUTION, *s. f.* — (Voy. *Canone*).

SOMIERE = SOMMIER, *s. m.* — (Voy. *Organo*).

SOMIGLIANTE = RELATIF, *adj.* pris substantivement. — (Voy. *Modo*).

SONARE = SONNER, JOUER des instruments. — C'est exécuter sur ces instruments des morceaux de musique, surtout ceux qui leur sont propres.

On disait autrefois en France *jouer du violon, pincer de la harpe et de la guitare, toucher du piano et de l'orgue, donner du cor, sonner de la trompette, blouser les timbales, battre le tambour*, etc. On dit maintenant *jouer* de tous les instruments, terme dont se servent aussi les Allemands en le rendant par le mot *spielen*.

On dit en italien *sonner* d'un instrument, expression qui était en usage dans le vieux français.

SONATA = SONATE, *s. f.* — Composition instrumentale composée de trois ou quatre morceaux consécutifs de caractères différents. La sonate est faite quelquefois pour un instrument, quelquefois pour plusieurs. Quelques auteurs donnent aussi ce nom à des compositions musicales à plusieurs parties, telles que duos, trios, quatuors, etc., où toutes les voix sont également essentielles.

Il y a des sonates pour violon, flûte, guitare, harpe, piano, etc. Celles de ces deux derniers instruments sont les

seules qui offrent un ensemble parfait, attendu qu'elles sont écrites à trois, quatre parties et plus encore, qu'on exécute toutes à la fois. On peut en dire autant des sonates pour orgue, qui doivent avoir cependant un caractère analogue à la majesté de l'instrument. Mais la sonate convient surtout au piano, et c'est aussi sur cet instrument qu'elle pousse le plus loin ses étonnants progrès.

Quelquefois on indique le caractère de la sonate par des épithètes, telles que *brillante*, *pathétique*, *lugubre*, *martiale*; ou bien on lui donne un titre distinctif, comme l'*Adieu*, le *Départ*; alors ces morceaux sont autant de peintures musicales.

Les Italiens distinguaient autrefois la sonate en *sonata da chiesa* (sonate d'église) et en *sonata da camera* (sonate de chambre), distinction judicieuse, attendu que la sonate d'église demande un style et une harmonie plus travaillés que l'autre, et que ses cantilènes doivent être analogues à la dignité du lieu et aux différentes cérémonies de l'église.

Le mot de Fontenelle, *sonate, que me veux-tu?* que tant de gens répètent sans raison, et même quelquefois sans savoir ce qu'ils disent, ne prouve rien contre le genre; il prouve seulement que la sonate qui excita l'impatience de Fontenelle était mauvaise, ou que cet habile littérateur était, comme tant d'autres, un barbare en musique.

SONATINA = SONATINE, *s. f.* — Petite sonate destinée aux commençants.

SONI MOBILES = SONS MOBILES (grec κινητοί). — C'était dans le système grec les sons moyens des tétracordes, dont l'accord pouvait être changé de différentes manières (Voy. l'art. suivant). Les sons mobiles se divisaient en trois espèces : 1° en *sons mesopycni*, ou ceux qui, dans le genre enharmonique, se trouvaient au milieu du demi-ton divisé; 2° en *sons oxypycni*, et 3° en *sons diatoni*. Les *sons oxypycni* étaient le troisième de chaque tétracorde; les *sons*

diatoni avaient la même qualité que les *sons oxypycni*, mais ils différaient de ceux-ci par rapport à leur combinaison.

SONI STANTES = SONS STABLES (grec ἑστῶτες). — C'était dans l'ancien système grec les sons extrêmes des tétracordes, parce que leur accord ne changeait jamais. On divisait les sons stables en *barypycni* et en *apycni*. Les premiers étaient ceux qui, dans les différents tétracordes, comme *hypate hypaton*, *hypate meson*, occupaient la première place; les autres étaient ceux qui ne se trouvaient pas combinés avec les sons formant les genres chromatique et enharmonique, comme, par exemple, les sons *nete synemmenon*, *nete hyperbolaeon*, *proslambanomenos*.

SONOMETRO = SONOMÈTRE, *s. m.* — Instrument destiné à mesurer l'intensité du son. M. Montu a présenté à l'Institut, il y a quelques années, un *sonomètre* d'une autre espèce. C'était une sorte de piano destiné à mesurer tous les intervalles admissibles dans la musique.

SONORITA = SONORITÉ, *s. f.* — Qualité de ce qui est sonore. On augmente la sonorité d'un piano en ouvrant tout-à-fait l'instrument. Les sourdines diminuent la sonorité des violons, des trombones, etc. (Voy. *Sordino*).

SONORO = SONORE, *adj.* — On appelle ainsi tout corps qui rend ou peut rendre immédiatement un son, comme une corde tendue, une cloche, etc.

SONUS (*son*). — Dans l'église romaine on entendait autrefois par ce mot le chant *Venite exultemus*, ou le psaume 95ᵉ.

SOPRA = SUR (au dessus), prép. — On dit contrapoint *sur* le sujet, quand le sujet est dans la basse; contrapoint *sous* le sujet, quand il se trouve au dessus de la basse (Voy. *Come prima*).

SOPRACUTO = SUR-AIGU, *adj.* — Une voix sur-aiguë est celle dont le diapason comprend à l'aigu une octave de plus que les voix ordinaires.

SOPRA TONICA = SUTONIQUE. — Seconde note du ton.

SOPRA UNA CORDA (*sur une corde*). — Il arrive quelquefois que les compositeurs prescrivent aux musiciens d'exécuter sur une seule corde tel passage qui pourrait être joué sur deux et même sur trois cordes : 1° parce qu'en jouant sur la même corde, les sons conservent le même caractère et le même timbre, qualités très importantes dans l'exécution des concertos; 2° parce que tel passage qu'on jouerait difficilement sur deux cordes, et qui par conséquent ressortirait peu net et distinct, exécuté sur une seule corde, devient plus facile et pour cela même plus clair et distinct; 3° parce qu'enfin il est des cas où tel passage, dans un local vaste surtout, quoiqu'il soit exécuté très aisément sur deux cordes, et ressorte net et distinct, a besoin d'être joué sur une seule corde pour être bien compris et bien senti. Ainsi, par exemple, un passage obligé, ou un morceau de violoncelle, qui roule principalement dans les sons graves de la corde *la*, sera mieux entendu dans un grand théâtre s'il est exécuté sur la corde *ré*, où il acquiert un plus haut degré d'intensité.

SOPRANO = DESSUS, *s. m.* — C'est la plus aiguë des quatre voix principales, suivant la division générale de la voix humaine. Elle s'étend du *do* clé de violon au dessous des lignes, au *la* ou au *si* aigu, et à des notes encore plus aiguës.

Par le mot *soprano* on indique aussi l'artiste qui chante la partie de dessus dans les opéras. *Primo soprano*, premier dessus.

L'expression *mezzo soprano* (bas dessus) signifie cette voix de femme dont l'extension moyenne est du *sol* ou *la*, clé de violon au dessous des lignes, au *fa* ou *sol* aigu.

Dessus est aussi le nom de la partie la plus élevée de la musique vocale. Lorsqu'il y a deux parties aiguës dans la musique, on les divise en *premier* et *second dessus*.

SORATORI ou SCARICATORI = DÉCHARGEURS, *s. m. pl.* — Petits conduits pratiqués dans les tables supérieure et inférieure du sommier, pour que le vent, chassé par les soufflets entre les deux tables, ne fasse point parler en passant les tuyaux voisins (Voy. *Organo*).

SORDINA = SOURDINE, *s. f.* — Espèce d'épinette d'un son sourd et agréable, dont les cordes n'étaient pas pincées par des plumes, mais étaient touchées par des sautereaux garnis de drap.

SORDINA ou SORDINO = SOURDINE, *s. f.* — Petit instrument de bois, d'ivoire ou de métal, que l'on place sur le chevalet du violon, de la viole et de la basse, sans qu'il touche les cordes, pour en intercepter les vibrations et en diminuer par conséquent le son, en le rendant ainsi plus doux.

L'emploi des sourdines est indiqué sur les parties par les mots : *con sordini.*

Pour les sourdines de la clarinette et du hautbois, on a imaginé de faire des pavillons rentrants en dedans et n'ayant qu'une petite ouverture. La sourdine de la trompette est un petit tube en bois que l'on place dans l'ouverture inférieure. Celle du cor est un petit tube en carton revêtu de peau. Un mouchoir placé entre la double corde en boyau et la peau inférieure du tambour, intercepte les vibrations de cet instrument. Le voile d'étoffe que l'on jette sur les timbales produit aussi l'effet d'une sourdine, et donne au son un caractère sombre et mélancolique. A l'article *Etouffoir* nous avons parlé de la sourdine du piano.

SORDO = SOURD, *adj.* — On dit qu'un instrument est sourd quand il a peu de sonorité ; qu'une salle, qu'un théâtre sont sourds quand, pour quelque défaut de construction ou par quelqu'autre cause accidentelle, le son ne s'y répand pas et n'est pas convenablement réfléchi.

SORDONE. — Instrument à vent formé d'un double tube, comme le basson, et qui n'est plus en usage.

SORTITA = ENTRÉE, *s. f.* (Voy. ce mot). — Action d'un personnage qui entre sur la scène. Il faut que la musique qui signale son entrée soit d'une couleur décidée, et présente de grands rapports avec le caractère du personnage que l'on attend; autrement c'est un contresens.

SOSPENSIONE = SUSPENSION, *s. f.* (Voy. *Ritardo*). — Suspension se dit aussi quand on arrête le mouvement d'un morceau de musique, en interrompant le chant par un ou plusieurs silences, point d'arrêt, ou par ce qu'on appelle cadence *suspendue*.

SOSPIRO = SOUPIR, *s. m.* — (Voy. *Pausa*).

SOSTENUTO (*soutenu*). — Ce mot, qu'on ajoute à *largo* ou à *adagio*, marque une exécution d'un mouvement et d'un caractère larges et décidés.

SOTTO = SOUS, prép. — (Voy. *Sopra*).

SOTTO DOMINANTE = SOUS DOMINANTE. — (Voy. *Dominante*).

SOTTO MEDIANTE = SOUS MÉDIANTE. — (Voy. *Mediante*).

SOTTO VOCE. — Cette expression, écrite dans la musique, correspond à peu près au mot italien *piano*, ou aux expressions françaises *à demi-voix*, *à demi-jeu*.

SOTTRAZIONE DE' RAPPORTI = SOUSTRACTION DES RAPPORTS. — Au moyen de la soustraction des rapports des intervalles, on trouve la différence de deux intervalles, c'est-à-dire de combien un rapport est plus ou moins grand qu'un autre. En retranchant, par exemple, du rapport de la quinte naturelle (3 : 2), le rapport de la tierce mineure (5 : 4), on aura pour reste ou différence le rapport de la tierce mineure (6 : 5), attendu qu'une tierce majeure et une tierce mineure font ensemble une quinte naturelle.

Voici comment on procède dans cette opération: on place les deux rapports l'un au dessous de l'autre, de manière à ce que le nombre le plus élevé du premier rapport et le nombre

le moins élevé du second soient placés au premier rang; on tire ensuite une ligne et l'on multiplie les nombres entre eux en mettant le produit au dessous de la ligne; ce produit réduit à ses nombres radicaux donnera le rapport que l'on cherche. Par exemple :

En retranchant de la quinte naturelle *do sol* = 3 : 2
la tierce mineure *do mi* = 4 : 5

2) 12 : 10
la différence sera 6 : 5 tierce mineure.

Nouveaux exemples :

Octave *do do* = 2 : 1
Quinte *do sol* = 2 : 3
Reste la quarte *sol do* = 4 : 3

Octave *do do* = 2 : 1
Tierce majeure *do mi* = 4 : 5
Reste la sixte mineure *mi do* = 8 : 5

Ton majeur = 9 : 8
Ton mineur = 9 : 10
Reste le comma syntonique = 81 : 80

SPAGNA = ESPAGNE (notices historiques sur la musique en Espagne et en Portugal). — Ce furent les chanteurs et les danseurs de Bagdad qui répandirent la connaissance de la musique dans toutes les contrées qui avaient quelques relations avec l'Arabie. On rapporte que l'un de ces chanteurs, instruit dans la ville de Moussoul, vint dans l'Andalousie sous le règne de Hokm-Ben-Hecham-Ben-Abdorahman, qui l'accueillit avec distinction et l'accabla de présents. Formés par lui, une foule de chanteurs surgirent en Andalousie et survécurent à la dynastie des Omniades en Espagne.

A une époque postérieure à celle dont nous venons de

parler, les Goths apportèrent en Espagne leur poésie et leur musique, et, dans les provinces qu'ils subjuguèrent, elle se mêla avec les mélodies arabes. Leur musique nationale s'introduisit aussi dans les premières églises chrétiennes de cette contrée.

En 1068, sous Alexandre II, on commença à faire usage du chant grégorien dans l'Aragon et dans la Catalogne. Les habitants manifestaient cependant plus de penchant pour le service religieux des Goths; mais Grégoire VII réussit à persuader aux rois d'Aragon et de Castille qu'il fallait l'abolir et le remplacer par le service romain. On dit que deux champions combattirent pour les deux liturgies, qui furent ensuite soumises à l'épreuve du feu. Celle des Romains fut consumée et celle des Goths demeura intacte; cependant l'autorité du pape prévalut, et le chant grégorien triompha avec la religion romaine.

La réputation des chansons espagnoles est établie dans tout le monde civilisé; elles sont appelées par les habitants, *canciones*, *romanzes* et *coplas;* les plus anciennes sont nommées *las coplas de la zarabanda.* Ce sont des chansons joyeuses qui roulent le plus souvent sur l'amour, et dont la musique est vive et légère. Leur origine remonte, dit-on, au XII[e] siècle.

En Espagne, la musique tarda peu à être classée parmi les sciences. Dès le milieu du XII[e] siècle, Alphonse, roi de Castille, créa une chaire de professeur de musique à l'université de Salamanque. Ce prince lui-même cultivait la poésie et la musique avec ardeur. Il existe, dans la bibliothèque de Tolède, un manuscrit qui contient des chansons écrites par lui et notées de sa main, avec des caractères de musique qui venaient de s'introduire dans les écoles.

Dans les XIV[e] et XV[e] siècles, les Espagnols eurent aussi leurs *decidores* ou troubadours. A la requête de Jean I[er], roi d'Aragon, deux troubadours furent envoyés du collége de Tou-

louse à Barcelonne, où ils fondèrent une école de musique qui subsista jusqu'à la mort de Martin, successeur de Jean. Le marquis de Saint-Sulliane (vulgairement appelé Santillana) qui écrivit un traité sur la poésie castillane vers 1440, parle avec éloge d'un compositeur nommé don Jorge Saint-Sorde, de Valence, qui florissait vers cette époque. Il cite aussi plusieurs autres musiciens, quelques uns par leurs noms, et les autres par leurs ouvrages ou par les circonstances de leur vie.

Nous avons bien peu de données certaines sur l'état de la musique en Espagne avant le XVIe siècle; ce qu'il y a de certain, néanmoins, c'est qu'il se trouvait à la chapelle du pape beaucoup de chanteurs et de compositeurs espagnols, ce qui fait présumer que l'art musical était cultivé avec succès dans leur pays.

Ce fut au commencement du XVIIe siècle que le mélodrame fut introduit en Espagne par Lopez de Vega. Dans ce temps-là les chanteurs placés derrière la scène chantaient des *romanzes* sans aucun accompagnement.

Naharro de Tolède obligea les exécutants à sortir des coulisses et à se présenter devant le public. Berrio, l'un des restaurateurs du genre dramatique, augmenta l'orchestre de plusieurs instruments et redoubla leur nombre. Jean et François de la Cueva furent les premiers qui introduisirent l'usage de chanter dans les intermèdes. Dans les premières années du règne de Philippe II, on intercalait déjà des duos et des trios dans les comédies, et le mélodrame eût été connu beaucoup plus tôt en Espagne si d'abord la dévotion de Philippe III, et ensuite la préférence accordée aux comédies nationales, n'eussent dirigé vers un autre point l'attention du public. Ce fut à cette époque que Calderon, Montalban, Solis et plusieurs autres se distinguèrent en marchant sur les traces de Lopez de Vega, leur prédécesseur.

Le drame ne fut exécuté en Espagne que sous le règne de Charles II. A l'occasion du mariage de ce prince avec Marie-

Anne de Neubourg, on représenta pour la première fois l'*Armide* de Lulli. Peu de temps après des chanteurs italiens furent appelés de Milan et de Naples; la musique italienne, importée par eux en Espagne, y a toujours été cultivée depuis cette époque. Les meilleurs chanteurs de l'Italie sont engagés chaque année pour le théâtre de Madrid. Barcelonne, Séville, Malaga, Cadix, Sarragosse ont aussi leur opéra italien.

La musique nationale espagnole consiste dans les *fandangos*, *boléros*, *seguidillas*, *tonadillas* et *tiranas*. Ces deux derniers ne se dansent pas; les autres se dansent et se chantent avec accompagnement de guitare, de castagnettes, etc. En parlant de la musique espagnole il est impossible de ne pas faire aussi mention de la danse.

Les *saynittes* sont une espèce d'intermèdes très agréables qui commencent par un chœur et contiennent aussi des tonadillas. Les Espagnols ont en outre la *zarzuela*, sorte de drame lyrique qui ressemble beaucoup à l'opéra-comique français.

La musique d'église est excellente en Espagne, mais son entretien coûte des sommes immenses. On a calculé que la seule dépense des cathédrales et des églises collégiales de l'Espagne s'élevait à 400,000 ducats avant la révolution, sans compter les gratifications accordées aux professeurs à chaque fête, ce qui, à Madrid seulement, coûte 20,000 pesas.

Parmi les compositeurs de musique d'église on compte: Charles Patigno, Juan Noldan, Vincenzo Garcia, Mathias-Juan Viana (qu'on croit aussi l'inventeur de la basse continue), François Gherrero, Louis Vittoria, Mathias Ruiz, Christophe Morales, Sébastien Duron, don Antoine Literes, don Joseph de San Giovanni, don Joseph Nebra, etc.

Vincenzo Martin est estimé comme compositeur lyrique, surtout pour les opéras : la *Cosa Rara* et l'*Albero di Diana*.

Les littérateurs espagnols qui ont écrit sur la musique sont peu nombreux. On distingue cependant Siodorus Hispalensis

(du VIIe siècle), Barthélemy Ramo de Pareja, Aris Barbosa, François Salinas (le plus célèbre), Dominique Marc Duran, Antoine Eximeno, Étienne Arteaga, Thomas Yriarte et quelques autres.

Parmi les compositeurs espagnols contemporains on remarque Doyguë, de Salamanque, Nielfa, de Madrid, Sor, Aguado et Ochoa, professeurs de güitare; Gomis et Carnicer, les seuls parmi les Espagnols qui aient consacré leurs talents à des compositions dramatiques.

Le chant paraît être inséparable de la nature d'un Espagnol. Ce peuple possède une oreille délicate, et ses chansons simples et naïves portent l'empreinte de son caractère et de la situation dans laquelle il se trouve. C'est par des chants que l'Espagnol exprime ses sensations. Depuis Pélage jusqu'à Mina, depuis la conquête de Grenade jusqu'au dernier moment de la sanglante lutte contre l'usurpation française, l'habitant de l'Ibérie a soupiré des chants d'amour, ou bien, en marchant au combat, il entonnait des airs guerriers pour défier l'ennemi et célébrer sa victoire.

Il est bien peu d'Espagnols qui ne sachent jouer de la güitare; à Madrid et dans les autres villes de l'Espagne, des jeunes gens chantent le soir sous les fenêtres de leurs maîtresses en s'accompagnant de cet instrument; et, dans les provinces, lorsqu'un artisan a fini sa journée, il prend sa guitare et se rend sur la place publique où il se délasse de son travail en jouant des boléros et des seguidillas.

Les paysans andalous, après avoir labouré leurs champs tout le jour, se réunissent le soir, plaçant à leur tête l'orchestre, c'est-à-dire l'intrument national; chaque personne de l'assemblée chante son couplet, toujours sur le même air. Quelquefois ils improvisent, et si quelqu'un est capable de chanter une romance, ce qui arrive fréquemment, on l'écoute dans un profond silence.

La musique des Portugais, dérivant de la même source,

participe des qualités et des défauts de la musique espagnole. Ce peuple possède un grand nombre d'airs assez beaux et fort anciens; ces airs nationaux sont les *ladunes* et les *modinhas*. Ceux-ci ne ressemblent point aux airs des autres nations; la modulation en est tout-à-fait originale. Les mélodies portugaises sont simples, nobles et très expressives.

De Costa, Franchi et Schiopetta sont les meilleurs compositeurs portugais de l'époque actuelle. Il y a à Lisbonne un opéra italien originairement établi par Jomelli.

SPASSAPENSIERO, *s. m.* = GUIMBARDE, *s. f.* — Instrument de fer avec une languette en acier qu'on fait vibrer avec la main, tenant l'instrument entre ses dents et produisant des sons avec le souffle (Voy. l'art. *Aura*).

SPAZIO = ESPACE, *s. m.* — Intervalle blanc ou distance qui se trouve entre les lignes de la portée musicale. Quand une note est placée au dessus ou au dessous de la portée, elle est considérée comme étant dans un espace, et de même si elle se trouve au dessus ou au dessous d'une ligne accessoire.

SPHEKINSMOS. — Nome grec pour la flûte.

SPICCATO. — Mot italien qui équivaut à *staccato* (V. ce mot).

SPINETTA = ÉPINETTE, *s. f.* — Espèce de petit clavecin qui n'est presque plus en usage, où les cordes sont pincées par des morceaux de plume introduits dans les languettes des sautereaux. Cet instrument, qui en Angleterre s'appelle *virginal*, a une corde pour chaque touche et n'a qu'une étendue d'environ trois octaves.

SPIRITOSO (avec feu). — Ce mot italien, placé à la tête d'un morceau de musique, indique qu'il doit être exécuté avec un mouvement vif et un peu rapide.

SPONDAULES, *s. m. pl.* — Joueurs de flûte pendant les sacrifices.

SPONDEIASMOS = SPONDÉASME, *s. m.* — Accident de l'ancienne musique grecque, qui élevait le son de trois quarts de ton.

STABAT MATER. — Composition musicale écrite sur les paroles latines d'une hymne de la Passion de J.-C., qui commence par ces mots. Les *stabat* de Pergolèse et de Haydn sont les plus célèbres.

Laborde dit que celui qui le premier inventa la poésie et la musique du *stabat*, est le franciscain Jacoponus, dans le XIVe siècle.

STACCARE = DÉTACHER, *v. a.* — C'est séparer les notes dans l'exécution, en produisant un son sec et détaché, de manière à ce que les sons soient séparés entre eux par une émission brève et non prolongée.

Dans les instruments à cordes on détache les notes en donnant de légers coups d'archet; dans les instruments à vent, on les détache au moyen de la langue qu'on lance et retire rapidement; dans les instruments à clavier, en levant promptement la main de dessus les touches; dans les instruments à cordes pincées, en étouffant la vibration des cordes avec la pression d'une main; dans le chant, en donnant des coups de gosier secs et retenant aussitôt le son de la voix.

STACCATO, par abrév. *stacc.* = DÉTACHÉ, *adj.* — Mode d'exécution dans lequel chaque son doit être émis isolément et brièvement, de manière à ce qu'il soit pour ainsi dire séparé par de petits silences de celui qui le précède et de celui qui le suit.

Le détaché ou *staccato* se marque par trois signes distincts, chacun desquels demande une exécution différente. Ainsi, par exemple, les notes de la figure 140, lettre *a*, s'exécutent très sèchement; celles de la lettre *b*, même figure, moins sèchement, et diminuant seulement moitié de la valeur des notes; enfin celles de la lettre *c*, marquées par un arc avec des points, s'exécutent d'une manière moins détachée que les autres, et peuvent être appelées notes doucement marquées. Un retard dans les notes séparées suivant

ce dernier mode d'exécution, ajoutera beaucoup à l'expression d'une phrase mélodique, ainsi qu'on peut le voir dans l'exemple de la fig. 141.

STAMPERIA DI MUSICA = TYPOGRAPHIE MUSICALE. — Il n'a paru qu'un très petit nombre de livres concernant la musique avant l'année 1500, et parmi ceux-là il ne s'en trouve que deux où il y a de la musique notée ; l'un est une sorte de pamphlet écrit par Burci, sous le titre de : *Musices opusculum cum defensione Guidonis Aretini adversus quemdam hispanum veritatis prevaricatorem*, *Bologne*, 1487, in-4° ; l'autre, la *Practica musicæ*, de Gaforio, qui fut imprimée à Milan, 1496, in-folio. Mais telle était alors l'incertitude sur les procédés propres à imprimer la musique, que les éditeurs de ces livres furent obligés de faire graver les passages notés sur des planches de bois.

Enfin, Octave Petrucci, né à Fossombrone, dans le duché d'Urbin, inventa à Venise, dans les premières années du XVI° siècle, un mode de typographie de la musique en caractères mobiles, dont il publia le premier essai à Venise, en 1503, dans une collection de chansons françaises et de motets latins des compositeurs les plus habiles de ce temps, sous le titre de : *Canti cento cinquanta*. De retour à Fossombrone, sa ville natale, Petrucci obtint un brevet de Léon X pour cette invention, sous la date du 22 octobre 1513.

La difficulté la plus grande que ce typographe avait eu à surmonter, était la même qui s'est reproduite constamment depuis lors dans tous les essais de perfectionnement qu'on a tentés, c'est-à-dire l'impression des lignes de la portée, sans solution de continuité, combinée avec les signes qui doivent être placés sur ces lignes.

En 1523, Jacques Sunte imprima à Florence un livre de *frottole* (Voy. ce mot), composées par Marchetto et Sébastien Festa ; mais les caractères employés dans cette impression sont évidemment ceux de Petrucci.

La typographie de la musique par les caractères mobiles ne s'introduisit à Paris qu'en 1589. Ce fut un imprimeur, nommé Pierre Attaignant, qui en fit les premiers essais dans des recueils de motets et de chansons françaises à plusieurs voix.

Nicolas Duchemin et Adrien Leroy, successeurs de Pierre Attaignant, imprimeurs de musique à Paris, perfectionnèrent les types et donnèrent aux ouvrages qui sortirent de leurs presses une forme agréable, sans pouvoir toutefois améliorer le principe de leur combinaison typographique.

Ces types de Nicolas Duchemin et de Leroy furent généralement adoptés en France, en Allemagne et dans les Pays-Bas. Ce sont ces mêmes caractères dont se sont servis Kugstein à Augsbourg, Georges Rhaw à Vittemberg, Tilleman Susato à Anvers, et Rodolphe Wyssenbach à Zurich.

La famille de Ballard, qui vint ensuite, se servit d'abord des mêmes caractères. Cette famille, qui jouit seule du privilége d'imprimer en France de la musique, se perpétua de génération en génération pendant deux siècles et demi.

Dans le XVIe siècle, un seul typographe fit une innovation complète dans le système de la notation imprimée, c'est Robert Granjon, qui le premier imagina d'arrondir en partie les notes au lieu de leur donner la forme du losange, comme on l'avait fait jusqu'à lui, et qui supprima toutes les ligatures et les signes de proportions qui rendaient alors la musique fort difficile à lire et à exécuter.

Au commencement du XVIIe siècle des caractères de musique, faits à l'imitation de ceux de Nicolas Duchemin, furent gravés en Allemagne.

Un changement considérable s'étant opéré dans le système de la notation musicale vers le milieu du XVIIe siècle, il fallut songer à graver de nouveaux types : ce que firent en effet les Ballard ; mais leurs nouveaux caractères furent très inférieurs aux anciens sous le rapport de la netteté et de l'élégance des formes. Les interruptions multipliées des lignes de la portée

devinrent d'ailleurs plus sensibles dans l'impression. La forme de losange donnée aux notes par les anciens imprimeurs était conforme à la manière d'écrire la musique depuis le XIIe siècle; mais cette forme avait fait place aux caractères ronds dans la musique manuscrite; néanmoins les Ballard conservèrent les anciens losanges dans leurs nouveaux types, ce qui donna un aspect suranné aux ouvrages qu'ils imprimèrent, et hâta l'adoption de la gravure pour toute espèce de musique. Toutefois, pendant qu'on s'obstinait en France à conserver ces vieilles formes, on en adoptait de meilleures en Allemagne et en Angleterre. Le *Whole Book of psalms* de Jhon Playford, publié à Londres par William Pearson au commencement du XVIIIe siècle, est imprimé en notes rondes, dont les types sont aussi gravés avec des fragments de la portée.

Les premiers essais de la musique gravée furent faits à Rome pour la publication d'un recueil de pièces d'orgue de Frescobaldi, le plus habile organiste de son temps. Les planches étaient gravées sur cuivre, au burin, procédé fort lent et fort cher; plus tard on substitua les planches d'étain à celles de cuivre, et l'on finit par imaginer des poinçons avec lesquels les notes furent frappées d'un seul coup, ce qui rendit le procédé de la gravure plus prompt, moins coûteux et plus satisfaisant que tout autre dans ses résultats; c'est presque le seul en usage aujourd'hui dans toute l'Europe; cependant, depuis quelques années, la litographie est généralement employée avec succès.

Quels que fussent les avantages de la gravure pour la publication de la musique, ce mode d'impression ne pouvait s'appliquer aux livres qui traitent de cet art; de là l'obligation de se servir pour ceux-ci des anciens types devenus plus désagréables à l'œil par la comparaison de la gravure. Enfin, Breitkopf, imprimeur célèbre de Leipsick, vint au secours des écrivains par l'invention et la gravure de nouveaux carac-

tères de musique bien supérieurs à tout ce qu'on avait fait jusqu'à lui, soit sous le rapport de la forme des notes et des signes accessoires, soit sous celui de la combinaison typographique.

Peu de temps après la publication des procédés de Breitkopf, d'autres typographes s'occupèrent du même objet; mais les essais faits par Rossart à Bruxelles, par Erschédé et Fleischmann à Harlem, par Fournier à Paris, par Antonio de Castro à Venise et par le suédois Fought à Londres, ne servirent qu'à démontrer la supériorité des caractères de l'imprimeur de Leipsick.

Gando, typographe de Paris, grava, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, des caractères de musique séparés de la portée qui s'imprimait par un second tirage. Il donna un essai de ces caractères dans un motet de l'abbé Roussier, qu'il joignit à un écrit dans lequel il développait les avantages de ces types. Ceux-ci sont préférables par leur aspect à ceux de Fournier, mais ils offraient dans le mécanisme de leur emploi des difficultés qui ont empêché qu'ils fussent accueillis avec faveur.

Les défauts de l'impression de la musique à deux tirages ont été évités en dernier lieu par un moyen fort ingénieux inventé par un mécanicien anglais distingué, nommé M. Cowper. Son procédé consiste à introduire dans des planches de bois des caractères de cuivre représentant les notes et les signes accessoires et séparés de la portée. Lorsque ces caractères sont unis sur un plan parfaitement horizontal par la lime et par la pierre ponce, on met la planche sous presse. Le châssis (en terme d'imprimerie *le tympan*) sur lequel on place la feuille de papier, est mobile et tourne sur un axe pour présenter, après la première impression, et sans enlever la feuille, la page des notes imprimées à la forme des portées, en sorte que la coïncidence est parfaite. Toutefois, le prix élevé de la main-d'œuvre a fait renoncer à ce procédé.

M. Olivier imagina, vers 1802, une nouvelle combinaison de caractères mobiles propres à imprimer la musique, et s'associa avec M. Godefroy pour l'exploitation du brevet qu'il avait obtenu. Ces caractères étaient les plus beaux qu'on eût vus jusque-là; mais M. Olivier avait conservé l'ancienne méthode de graver avec les caractères les lignes de la portée, méthode dont le résultat est toujours désagréable à l'œil, et qui a d'ailleurs l'inconvénient de rendre la composition difficile et fort chère.

M. E. Duverger, et après lui MM. Tantenstein et Cordel, par une heureuse idée qui réunit tous les avantages de la gravure la plus belle à ceux de l'impression en caractères mobiles, ont fait disparaître les défauts qui ont nui jusqu'ici à l'emploi de la typographie pour la publication de la musique. A ces avantages se joint celui de pouvoir imprimer en beaux caractères les paroles adaptées à la musique, avantage dont la gravure est dépourvue.

Dans les procédés de Fournier et même d'Olivier et de Godefroy ce ne sont pas seulement les lignes de la portée qui pêchent par l'alignement, ce sont aussi les barres des croches, doubles croches, et qui laissent toujours apercevoir des solutions de continuité et des défauts de proportion.

Par un moyen ingénieux MM. Duverger et Tantenstein sont parvenus à donner aux lignes de la portée une continuité non interrompue, sans avoir recours à l'impression en deux tirages. Ces lignes sont parfaitement nettes et n'ont que la grosseur convenable pour que les notes et les signes accessoires se détachent facilement à l'œil. Une heureuse combinaison de proportions donne aux signes divers la distance nécessaire pour produire le meilleur effet. La forme des notes est exactement celle de la gravure la plus élégante. *

STANGHETTA = BARRE, *s. f.* — Ligne qui traverse la

* Fétis.

portée et sépare une mesure de l'autre. L'usage des barres dans la musique a été introduit après la moitié du XVII[e] siècle.

STENTANDO. — Mot italien qui signifie *avec effort*, en ralentissant un peu, presque forcément.

STEPHANITE. — C'était le nom du musicien qui remportait le prix dans les anciennes luttes musicales des Grecs, lorsque le prix consistait dans une *couronne*.

STICCATO = CLAQUEBOIS, *s. m.* — Instrument de percussion, composé de seize ou dix-huit morceaux de bois, l'un plus petit que l'autre, disposés sur un coffre, par ordre progressif de dimension. En frappant ces petits bâtons avec un marteau, chacun d'eux fait entendre le son d'une des notes de la gamme. Mersenne appelle cet instrument *ligneum psalterium.*

STICHODI = STICHODES. — C'est le nom que les anciens donnaient à ces chanteurs qui, en récitant, tenaient à la main une couronne de laurier.

STILE = STYLE, *s. m.* — Cette expression dérive du mot grec *στυλος*, qui signifie le *poinçon* ou l'*aiguille* dont les Grecs se servaient pour écrire. La manière de traiter le style, le genre d'expression qui se trouve dans un ouvrage écrit considéré comme production de l'art oratoire, le choix et l'emploi des mots dans le discours, enfin le caractère de l'expression particulière à un beau travail d'art appelé par les Grecs *τρόπος της εργασιας*, sont les différentes significations qu'on donne au mot *style ;* cette dernière est cependant la plus générale.

Chaque art libéral a un style qui lui est propre; et l'on distingue le *style plastique, pittoresque, musical, poétique*, distinctions qui parfois sont réciproquement employées; ce qui explique comment on se sert des expressions de style plastique en parlant de peinture, de musique et de poésie ; de style pittoresque dans l'art plastique, et même dans la musique et la poésie.

Chaque art a en outre ses ramifications, dans lesquelles il

développe telle ou telle spécialité d'art, dont chacune a son style; c'est de là que dérivent les expressions de style épique, lyrique, dramatique, théâtral, d'église, etc. Et comme chaque art a ses différents degrés de développement ou périodes, il résulte qu'on distingue, même sous ce rapport, diverses espèces de style, telles que style grossier, noble, ancien, moderne, idéal, naturel, etc.

Tout artiste, qui n'est pas un simple imitateur, possède plus ou moins un certain mode d'expression qui lui est propre; c'est de là que dérive ce qu'on appelle le style *individuel* ou *personnel*, comme le style de Raphaël, de Titien, de Palestrina, de Cimarosa, de Grétry, de Handel, etc.; et c'est ainsi qu'on caractérise la manière de jouer d'un instrumentiste, en disant le style de Tartini, de Viotti, de Paganini, de Lafont, etc. Considéré sous ce rapport, le style est cette empreinte spéciale imprimée par l'artiste dans ses ouvrages d'art, suivant sa manière particulière d'envisager et de représenter un objet; et Buffon le définit assez bien en disant: *Le style c'est l'homme même.* De là il résulte un autre genre de style, c'est-à-dire le *style d'école*. Par le mot *école*, pris dans le sens esthétique, on entend une série d'artistes qui suivent un certain style, tant dans la théorie que dans la pratique d'un art; de sorte que le style se propage comme une famille, c'est-à-dire qu'il passe du maître aux élèves. Pline (*Hist. nat.*, 35. 5) fait mention de ces écoles existant chez les anciens, et les appelle *genus picturæ;* et comme ces écoles se sont formées d'après certaines divisions géographiques des peuples, et que les nations comme les individus ont toujours quelque chose qui leur est propre, on peut distinguer diverses espèces de *style national;* par exemple: le style égyptien, étrusque, grec, romain, français, flamand, etc. Cette division, lorsqu'elle coïncide avec les circonstances du temps, est susceptible d'une subdivision, comme le style de la musique italienne, ancienne et moderne.

Ce que l'on dit de tout individu, qui se distingue des autres non seulement par les traits de son visage, mais encore par ses *manières*, peut être applicable à l'artiste par rapport à son style. Le mot *manière*, que nous faisons dériver du terme italien *mano* (main), signifie étymologiquement *conduite de la main*. Dans l'esthétique on entend ordinairement par ce mot une expression que l'habitude limite, tandis que dans le style l'expression est plus libre. Comme la *main* (mano) doit guider le *style* (στυλος), la conduite du style dépend nécessairement de celle de la main; c'est pourquoi le style de l'artiste n'est jamais exempt de toute *manière*, qui, si elle n'est pas toujours irréprochable, peut devenir vicieuse lorsque l'artiste se rend son esclave et pèche par la monotonie. On dit alors de cet artiste qu'il est *maniéré;* mais s'il tient cette conduite exprès, en croyant que sa *manière* est excellente et qu'elle porte le cachet de l'originalité, on dira qu'il est *affecté*. Du reste, l'imitation servile de la *manière* des autres est encore plus funeste pour l'art; elle ôte à l'artiste son indépendance, rend plus mauvaise la *manière* qu'il a imitée, et insipide et ennuyeuse la *manière* même de l'auteur qu'on imite. Cette imitation mérite plutôt le nom de *singerie*, attendu que le singe, lui aussi, imite les *manières* de l'homme.

Nous avons déjà fait observer à l'article *musique*, que la seule division, très défectueuse que nous ayons de cet art, a été prise des lieux où il est pratiqué. La diversité des styles a été soumise à la même division vicieuse; c'est pourquoi nous avons le style *d'église, de théâtre* et *de chambre*. Nous avons parlé du style *d'église* à l'article *musique d'église*. Il est fort difficile de faire une distinction bien marquée entre le style *de théâtre* et celui *de chambre*, depuis que l'on a commencé à accompagner les voix principales de l'opéra comme dans les morceaux de musique de chambre. Autrefois ces deux styles se distinguaient très bien entre eux, attendu que la musique d'opéra était d'une exécution beau-

coup plus facile, et qu'elle était moins travaillée et moins hachée que celle de chambre.

On peut en outre diviser, en musique, le style de plusieurs autres manières ainsi qu'il suit : 1° Le style *correct*, qui observe exactement les règles de la grammaire, ainsi que l'analogie de la musique avec les paroles, les passions, les situations, et qui évite les intervalles prohibés, les transitions dures, etc. ; 2° le style *élégant*, qu'on sait rendre agréable indépendamment de l'expression des sentiments. Pour orner de fleurs le langage, la rhétorique se sert de diverses figures, telles que la métonimie, la métaphore, la périphrase, la répétition, la gradation, les allégories, ironies, réticences; la musique, elle aussi, a ses répétitions, répercussions, inversions, bonnes proportions des phrases et périodes, ainsi que la rhétorique (Voyez *Figure musicali*); 3° le style *persuasif*, qui peint et remue les passions. Le ton, le mode, l'accompagnement instrumental servent à cet effet (Voy. *Pittura musicale*); 4° le style *convenable*, c'est-à-dire analogue au sujet. Il y a aussi un style religieux, sérieux, simple, grave, dramatique (destiné à exprimer les divers mouvements du cœur humain), un style de société (qui est le plus simple), majestueux, etc.

Un musicien exercé reconnait l'œuvre d'un compositeur à son style (V. *Caratteri*). Nous avons parlé du *style bouffe* et du *style fluide*, aux articles *Opéra* et *Fluide*. A l'article *Voix principale* on parle des styles *homophonique* et *polyphonique*.

Quant au *style sérieux, lié, rigoureux*, on ne s'est pas encore accordé à le définir ; tantôt on entend par ces mots la qualité formelle de la mélodie qui doit être belle, claire, grande, majestueuse, soutenue, dépourvue de traits et de broderies inutiles, et dont les paroles doivent être distinctement prononcées; tantôt on entend la réunion des qualités formelles et matérielles de la mélodie. On appelle aussi style sé-

rieux celui qui, dans un morceau de musique, n'admet qu'une seule idée principale, et où toutes les imitations, transpositions, décompositions, etc., dérivent de cette même idée, qui passe tour à tour d'une voix à une autre, de manière que chacune d'elles revêt le caractère de voix principale (Voy. l'art. *Condotta*). Un morceau de musique de ce genre s'appelle *polyphonique*, attendu qu'il renferme l'expression des sentiments réunis de plusieurs personnes. Dans le style sérieux on fait usage aussi des dissonances liées, d'harmonies plus compliquées, ainsi que du style fugué. Les qualités dont il vient d'être parlé et plusieurs autres rendent le style sérieux parfaitement convenable à la musique d'église. On a donné à ce style le nom de *sérieux*, soit parce qu'il observe strictement les règles, soit parce que la fugue, qui est la production principale de ce style, est soumise à une forme plus rigoureuse (Voy. *Fuga*) que ne le sont les autres productions de l'art.

Le style *libre* se distingue du style sérieux par ses mélodies qui sont plus riches d'agréments, par une plus fréquente alternation de ses parties rhythmiques, par une harmonie plus ou moins compliquée, par une connexion d'idées qui n'ont pas toujours entre elles la plus grande affinité; plusieurs de ces idées ne lui servent souvent que d'accompagnement, sans qu'elles prennent une part immédiate dans l'expression du sentiment principal.

STONARE = DÉTONNER, *v. n.* — C'est sortir de l'intonation. Il y a plusieurs manières de détonner: c'est non seulement chanter faux, prendre trop haut ou trop bas les sons de la gamme, mais c'est encore saisir si mal l'un des sons de cette gamme, ou un passage d'un air, que l'on se trouve subitement entraîné dans une modulation tout à fait détournée sans pouvoir rentrer dans le ton. Il est possible, dans ce sens, de détonner sans même chanter faux; car on conçoit très bien que, si au lieu de faire un saut de quarte on

entonne la sixte, on n'aura point chanté faux, puisque, dans la supposition, on aura fait une sixte très juste; mais on aura passé dans une gamme étrangère à celle que l'on doit parcourir.

L'action de détonner, dans la voix humaine, peut dériver d'une cause *naturelle* ou *accidentelle*. La première a pour origine la nature même, qui n'a pas doué le musicien d'une oreille sensible à l'harmonie, aux consonnances et dissonances, et ce défaut est incorrigible. La seconde peut dériver de quelque affection dans les organes de la voix ou d'une grande faiblesse dans tout le corps, d'une indigestion; ou bien ce défaut peut avoir pour cause la distraction du musicien ou le faux accord d'un instrument (V. *Falso* et *Suono*).

STRASUONARE = OCTAVIER, *v. n.* — Lorsque le souffle s'introduit avec trop de force dans un instrument à vent, au lieu de produire le son que voulait faire entendre l'exécutant, il donne l'octave supérieure; c'est ce qu'on appelle *octavier*. Une corde de violoncelle *octavie* quand le coup d'archet est trop brusque ou trop voisin du chevalet. Un tuyau d'orgue *octavie* lorsqu'il prend trop de vent ou que les soupapes ne ferment pas hermétiquement. La clarinette n'octavie pas, elle fait entendre la quinte au lieu de l'octave lorsqu'on force le vent.

STRETTA = STRETTE, *s. f.* — Nom que l'on donne généralement à l'allegro final des morceaux les plus importants de l'opéra, tels que le finale, l'introduction, le sextuor, etc.

La strette est une espèce de péroraison, une partie essentielle du discours musical.

Le trait final d'un morceau de musique, quel qu'il soit, vocal ou instrumental, où le compositeur réunit les effets les plus rapides, les plus forts et les plus bruyants, est, lui aussi, une espèce de *stretta* ou péroraison. Il arrive cependant parfois que ces *strettes* ne sont autre que ce qu'on appelle un *coup de fouet*, ne produisant que du bruit et n'ayant

d'autre but que d'exciter les applaudissements du public.

On donne aussi le nom de *stretto* à cette partie de la fugue dans laquelle on répète le sujet, mais d'une manière beaucoup plus resserrée.

STRETTO, PIU STRETTO (étroit, plus étroit, *serré*). — Signifie la même chose que *mosso, più mosso.*

STRINGENDO (en pressant). — Pressant le mouvement.

STRISCIATO = COULÉ, participe pris substantivement. — Mode particulier d'exécution employé surtout dans les instruments à archet, en passant sur la touche d'un son à un autre avec le même doigt, et en continuant de tirer ou de pousser le même coup d'archet sur toutes les notes couvertes d'un *coulé*.

Dans le chant, lorsqu'on veut exprimer des sentiments de douleur, on peut avoir recours au coulé qui se fait en passant deux ou trois notes sous la même articulation. Sur les instruments à vent on exécute le coulé en prolongeant la même inspiration.

L'usage trop fréquent du coulé, tant sur les instruments que dans le chant, est toujours reprochable.

STROFA, *s. f.* = COUPLET, *s. m.* — Nom que l'on donne, dans les romances et les chansons, à cette division du poème qu'on appelle strophe dans les odes. Comme tous les couplets sont ordinairement composés sur la même mesure de vers, on les chante aussi sur le même air.

STROFA = STROPHE, *s. f.* — C'est le nom que les Grecs et les Romains donnaient à la première partie des odes que leurs chœurs exécutaient sur le théâtre et qui se divisaient en *strophes*, *antistrophes* et *épodes* (Voy. *Ballata*).

STUDIO, *s. m.* = ÉTUDES, *s. f. pl.* — Sortes de compositions dont le thème est un passage difficile, destiné à exercer une manière de doigter particulière et scabreuse. On reproduit ce passage dans un grand nombre de modulations et sur toutes les positions de l'instrument, et en lui donnant les développements dont il est susceptible. Les *études* n'étant destinées

qu'au travail de cabinet, et à familiariser l'élève avec les difficultés de tous les genres qu'il rencontrera ensuite dans les sonates et les concertos des maîtres fameux, on ne s'attache nullement à les rendre agréables à l'oreille. Les *études* ont beaucoup de ressemblance avec les exercices: ce qui les distingue néanmoins, c'est que ceux-ci peuvent être destinés aux voix ou aux instruments, et que les *études* ne concernent que le jeu des instruments. On remarque aussi dans les *études* une facture plus régulière que celle des exercices, qui sont purement élémentaires.

Les *études* de Fiorillo, de Kreuzer, de Ch. de Beriot, pour le violon; celles de Clémenti, de Cramer, de Kalkbrenner, pour le piano sont fort estimées.

STUPORE = ÉTONNEMENT, *s. m.* — (Voy. *Ammirazione*).

SUBLIME = SUBLIME, *adj.* — Presque tout ce que nous avons exposé à l'article *Beau* peut être appliqué au *sublime*.

Le plaisir du *sublime* se distingue de celui du *beau* en ce que ce dernier est dépendant de la *forme* de l'objet comme celle qui constitue sa *qualité*, tandis que le *sublime* se rapporte à sa *grandeur* ou à la *quantité* de l'objet, et peut exister même dans une chose en apparence sans forme; par exemple, des masses énormes de rochers; et comme nous ne reconnaissons la grandeur d'un objet qu'en le comparant à d'autres objets, il résulte que si, au moment de la perception, une chose nous semble grande au-delà de toute comparaison, nous l'élevons alors au dessus de toutes les autres *quantités* en lui donnant le nom de *sublime*. La division que nous avons faite du *beau* en *beau extérieur* et en *beau intérieur*, ou bien en *beau physique* et en *beau intellectuel*, s'applique aussi au *sublime* (comme le bruit du tonnerre, l'éternité, etc.), qui fait également pressentir l'infini dans le fini. Il est vrai que le *sublime*, avec sa quantité incommensurable, rétrécit tout d'abord l'imagination et l'intel-

ligence, mais il excite ensuite et agrandit l'activité de la raison et augmente plus efficacement son sens vital. Le *sublime* est donc celui qui, avec sa grandeur démesurée, excite l'activité de la raison et augmente son sens vital; ou, suivant Kant et Schiller, le *sublime* consiste dans l'infini, dont la compréhension et l'exposition effraient l'imagination et les sens, tandis que la raison le crée et le confirme.

Le *grand* est à un degré au dessous du *sublime;* mais si le *grand*, dépassant ses limites, s'approche davantage du *sublime*, il s'appelle alors *colossal.* Si la grandeur se rapporte au moral, elle produit le *noble*, qui annonce un plus grand degré de vertus morales et donne à l'objet une certaine *dignité*, laquelle inspire ensuite une certaine *estime*, tandis que l'ignoble et le commun sont méprisés.

Le *solennel* place l'âme dans un état analogue au sérieux ou religieux, comme une musique d'église. On donne spécialement l'épithète de *solennel* ou *magnifique*, à ces objets où la grandeur de la nature et de la force humaine se présente sous un aspect de *majesté* qui commande une certaine vénération, laquelle peut s'élever jusqu'à l'*adoration.*

Le *pathétique* est, à proprement parler, tout ce qui excite les affections les plus fortes et les plus nobles. Sous ce rapport, le *sublime* et ses affinités prennent toujours un caractère *pathétique.* Ce mot vient de *πaθος*, *affectus*, *sive commotio animi*, et *το παθητικον*, *quod affectus excitat*, *sive animum commovet.*

Le *touchant*, ainsi que cette expression l'indique, est ce qui place l'âme dans un certain état de vacillation entre le plaisir et la douleur; c'est pourquoi le *sublime* est toujours *touchant*, sans que pour cela le *touchant* revête le caractère de *sublime.*

Le *sentimental* est un genre à part, c'est-à-dire il est à un degré au dessus du *touchant.*

Le compositeur qui veut exprimer le caractère du sublime

emploie une mélodie composée de peu de figures et de peu de broderies; il procède par des traits hardis et solides, et souvent même par de larges sauts d'intervalles; ses harmonies sont énergiques et mêlées de temps en temps à des dissonances, âpres et dures, avec un mouvement modéré.

L'exécution du *sublime* exige un son bien marqué et bien nourri, un accent grammatical sensible et un accent oratoire plein d'énergie; les notes se font plutôt détachées que liées, mais toujours d'une manière soutenue et avec vigueur.

SUBPRINCIPALIS MEDIARUM. — Nom latin de la deuxième corde du tétracorde *meson* (Voy. *Greçi antichi*).

SUBPRINCIPALIS PRINCIPALIUM. — Nom latin de la corde *parypate hypatos* (Voy. le tableau des tétracordes dans l'article *Grecs anciens*).

SUBSILIA. — Sautereaux.

SUCCENTORES, *ὑπατῳδοι*. — Basses chantantes.

SUITE, *s. f.* — Nom que l'on donnait autrefois à une collection de morceaux de musique pour clavecin, que nous appelons maintenant *sonate*. La plupart de ces *suites* contenaient des airs de danse précédés par l'*allemande*.

Les *suites* de Handel traverseront les siècles, surtout à cause des belles fugues dont elles sont enrichies, et qui sont de vrais modèles dans ce genre.

On se sert aujourd'hui du mot de *suite* quand il s'agit d'airs arrangés pour les instruments militaires. *Première, seconde, troisième* suite *d'airs*.

SUL PONTICELLO (sur le chevalet). — (Voyez *Ponticello*).

SUMPHONEIA ou SUMPONIA. — Instrument à vent des anciens Hébreux, qui, au dire de quelques auteurs, ressemblait à la cornemuse.

SUMPTIO (prise). — Une des parties de la mélopée grecque (Voy. *Greci antichi*).

SUONI ANTIFONI = SONS ANTIPHONES. — Ce sont

ceux qui, à la distance d'une ou plusieurs octaves, font consonnance entre eux.

SUONI ARMONICI = SONS HARMONIQUES. — Ordinairement on appelle ainsi les sons concomitants (Voy. *Suono*).

Dans leur acception particulière, ces mots signifient une espèce singulière de sons qu'on tire de certains instruments, tels que le violon, la viole, le violoncelle, en approchant l'archet du chevalet, et en posant légèrement le doigt sur certaines divisions de la corde. Ces sons diffèrent des sons ordinaires tant à l'égard du ton qu'ils produisent (Voy. *Flagioletto*) qu'à l'égard de leur qualité, attendu qu'ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire de la même division en faisant porter la corde sur le manche.

Les sons harmoniques de la harpe s'obtiennent en attaquant la corde à son milieu avec la partie inférieure du pouce.

Il est connu que les cordes, dans leurs vibrations entières, se divisent en aliquotes, c'est-à-dire en 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, 1/7, 1/8, etc., de leur longueur; en effet, non seulement la vibration est imprimée à une moitié, à un tiers, etc., mais, ainsi que le montre le docteur Chladni, dans son *Acoustique*, § 175, les deux moitiés, les deux tiers, les deux quarts se trouvent simultanément en activité de vibration (Voy. l'art. *Suono*). L'acuité des sons augmente à proportion que diminue la longueur des parties vibrantes de la corde, et les sons, qui correspondent à ces aliquotes, s'appellent *sons harmoniques*. Mais ces sons des aliquotes ne se distinguent pas aisément du son fondamental, si l'on met en vibration la corde tout entière ; ils se font au contraire très bien entendre si l'on touche légèrement ce qu'on appelle un *nœud*, c'est-à-dire un point fixe qui divise la corde vibrante en parties aliquotes, et si l'on appuie l'archet avec un peu plus de force qu'à l'ordinaire sur une de ces parties jusqu'à un certain point. Au moyen de ce léger attouchement, on empêche

la corde de communiquer ses vibrations d'une division à une autre; elle ne peut alors vibrer que vers celle de ses aliquotes, déterminée par ce léger attouchement, et le son qui en résulte ne correspond ni à la plus grande ni à la plus petite division, mais au plus grand commun diviseur.

La manière dont on procède pour trouver ce diviseur, proportionnel aux sons harmoniques, est assez facile à comprendre en employant les chiffres. Supposons que la corde *sol*, clé de violon au dessous des lignes, soit divisée en 60 parties. Si on la touche légèrement sur le point de la 24ᵉ partie au dessous du chevalet, il restera 36 parties pour la division qui se trouve entre ce point et le chevalet. En passant l'archet sur cette portion = 36, on entendra un son qui ne correspond ni à la longueur de la corde = 24, laquelle produit le *si* troisième ligne, ni à celle = 36, qui donne le *mi* première ligne, mais on entendra le *si* aigu = 12; attendu que la corde étant empêchée par l'attouchement près du *nœud* = 24, ne peut pas développer entièrement sa faculté vibrante. Cependant, comme cet empêchement n'est pas général, et que ce léger attouchement lui sert plutôt de point fixe sur lequel elle peut se diviser en aliquotes, il résulte que dans l'exemple que nous venons de prendre, la vibration ne peut exister que vers une partie aliquote déterminée. Les divisions sont ici 24 et 36. Si l'on passe l'archet sur cette dernière division, et si on sollicite ses vibrations ordinaires vers 1/1, 1/2, 1/3, 1/4, etc., on voit que la corde ne peut pas vibrer vers 1/1, attendu que 36 n'est pas partie aliquote de la seconde division, c'est-à-dire de 24. La vibration de la moitié de la corde ne peut pas également exister, puisque 1/1 ou 18 n'appartient pas non plus aux aliquotes de la longueur 24; mais si la corde prend la vibration vers 1/3, on trouvera aussitôt le commun diviseur, attendu que 1/3 de 36 = 12, et que 12 est la moitié de 24; donc, la corde entière=36 vibre vers la

partie aliquote = 12 ou 5/5, et doit nécessairement produire le *si* aigu comme son harmonique.

SUONI CONCOMITANTI = SONS CONCOMITANTS. — (Voy. les articles *Rapporto degl' intervalli, Suono*).

SUONI FLAUTATI = SONS FLUTÉS. — (*Flauto*).

SUONO = SON, *s. m.* — Sensation produite sur l'organe auditif par les vibrations d'un corps sonore que l'air lui communique.

Le son est pour l'ouïe ce que la lumière est pour la vue; le son diffère du *ton* en ce que ce dernier n'est autre qu'un son proportionné et déterminé par rapport à son acuité ou gravité.

QUALITÉ DU SON.

I. Si l'on considère deux cordes sonores d'une égale force et également tendues, dont une plus courte que l'autre, on verra que les vibrations de celle qui est la plus courte se succéderont avec plus de rapidité que les vibrations de celle qui est la plus longue. Cette différence produit dans le son une modification déterminée du grave à l'aigu; de sorte que le plus grand degré de lenteur dans les vibrations produit un son plus *grave*, et les vibrations plus rapides un son plus *aigu*. Et comme ce degré de rapidité dans les vibrations dépend de la longueur de la corde (ou en général de la dimension du corps sonore), il résulte que la grandeur du corps sonore et la rapidité de ses vibrations sont en proportion avec l'acuité ou gravité du son. Cette vérité est le principe de ce qu'on appelle la *science canonique;* pour s'en convaincre il suffit de pincer, par exemple, la corde *do* du violoncelle, la corde *la* de la contrebasse, etc., et l'on verra distinctement leurs vibrations respectives. Elles se distinguent cependant plus difficilement dans les cordes aiguës.

Les vibrations d'un corps dépendent en outre de la qualité du corps sonore: 1° de sa longueur plus ou moins grande; le piano, par exemple, a des cordes longues pour les sons graves

et des cordes courtes pour les sons aigus; l'orgue a des tuyaux longs pour la basse, des tuyaux courts pour les dessus; l'octavin a par conséquent un son plus aigu que le basson, et une corde de violon qu'on raccourcit au moyen de la pression du doigt, produit un son plus aigu; 2° de sa tension; plus les parties d'un corps sont tendues, et plus ce corps vibre, par exemple une corde tendue; 3° de la grosseur et de l'aspérité du corps, qui exercent une grande influence sur l'acuité ou la gravité du son.

Les mathématiciens ont démontré que tous les sons appréciables étaient renfermés dans l'intervalle de huit octaves, dont le plus grave fait environ 30 et le plus aigu 7,552 vibrations en une seconde; mais les derniers progrès de l'art ont porté le système musical au-delà de ces limites, que quelques géomètres regardaient comme infranchissables.

II. Le son se propage du lieu où il prend naissance dans toutes les directions. Il est cependant nécessaire, quand on parle de la rapidité du son, d'indiquer en même temps le degré du thermomètre, autrement on pourrait dire que le son parcourt 1030, 40, 50, 60 ou 80 pieds en une seconde. Ainsi, par exemple, quand le thermomètre est descendu à glace, la rapidité du son dans une seconde sera de 1028 pieds; et lorsque, placé à l'ombre, le thermomètre marque 27 $\frac{7}{10}$ au dessus de la glace, la rapidité du son sera de 1080 pieds en une seconde. Il n'y a pas long-temps, on a calculé la rapidité du son dans l'air par une température de 23 degrés du thermomètre centigrade à 374 mètres environ. Cette rapidité, par les différents degrés de chaleur, est en raison des carrés des élasticités appartenant à ces degrés, ainsi que Newton l'a prédit. Connaissant donc la raréfaction de l'air correspondant à un degré de chaleur, on pourra calculer la rapidité du son pour chaque degré, en adoptant comme base de ce calcul 1028 pieds

pour le point de congélation. On croit également que les diverses directions du vent exercent, elles aussi, de l'influence sur la rapidité du son, et l'on a observé que le vent sec de l'Est est très propre à la propagation du son. Du reste, les sons graves comme les sons aigus se propagent avec une égale rapidité, et perdent en général une partie de leur force en raison directe du carré de la distance, du moins pour ce qui a rapport à l'air. En parlant dans un tube en fer, long de 197 mètres, même avec une voix faible, on entendra clairement tout ce que l'on dit, quand même on parlerait à la distance de deux mètres du tube.

Quelques observations récemment faites attribuent les diverses modifications du son qu'on entend de loin plutôt à des frémissements communiqués à la terre qu'à l'air. Ainsi, par exemple, on entend mieux le bruit du canon à la distance de quelques lieues, et mieux encore dans une chambre, en appuyant la tête contre le mur.

III. Le son pénètre par les corps solides, tels que les pierres, le bois, le métal et l'eau. Les montagnards, par exemple, qui travaillent dans des directions opposées, entendent les coups les uns des autres, et dirigent suivant ces coups leurs travaux. Le son a même une plus grande rapidité dans les corps solides que dans l'air, et se propage dans quelques uns de ces corps de 16 à 17 fois plus rapidement que dans l'air.

IV. Quand le son rencontre un corps qui s'oppose à sa propagation, il se réfléchit ainsi que le fait la lumière, c'est-à-dire il fait un angle de réflection égal à celui de l'incidence, sur quoi se fonde l'écho.

V. Le son, considéré en lui-même, peut être faux, juste, fort, faible, doux, âpre, sourd, éclatant, sec, moelleux, etc. La fausseté du son provient d'un mélange de vibrations inégales; comme une corde de boyau composée de différents fils, inégalement tordus, produit des vibrations accessoires.

Le son doux, âpre, etc., dépend de la matière et en partie de la forme du corps qui produit le son, et la force et la faiblesse du son résultent de la plus ou moins grande quantité des parties aériennes mises en vibration.

Quelques expériences faites par le baron de Jacquin, professeur de chimie à Vienne, ont démontré que le son produit dans diverses espèces de gaz, acquiert une qualité dissonante.

Le son augmente d'intensité pendant la nuit.

VI. Le son possède la qualité de faire entendre simultanément plusieurs sons différents, appelés *sons concomitants*, et surtout ceux de la triade, ce qui s'appelle *sympathie des sons*. La harpe d'Éole montre ce phénomène jusqu'à l'évidence. Momigny, auteur de l'ouvrage intitulé : *Cours complet d'harmonie et de composition*, etc., qui déduit avec Schicht l'échelle harmonique, non de la tonique *do*, mais de la dominante *sol* (Voy. *Rapporto degl' intervalli*), dit entre autres choses : « Comme le rayon de la lumière donne les sept couleurs, de même la corde donne les sept sons avec leurs octaves. » Dans les sons concomitants on ne distingue que la triade ; Momigny a pu cependant distinguer les septième et neuvième aisément, les onzième et treizième faiblement, attendu que les sons les plus faibles se trouvent trop couverts par les octaves des autres sons.

Les mathématiciens qui ont examiné les mouvements et les vibrations d'une corde sonore ont trouvé qu'elle vibre non seulement en raison de sa longueur, mais encore de sa moitié, de son tiers, de son quart et même de ses autres parties ; de sorte que chaque partie produit par elle-même des vibrations particulières, d'où dérivent les sons concomitants. Si l'on tend, par exemple, sur une surface plane une longue corde de boyau, en la faisant vibrer on entendra quelques unes de ces vibrations particulières. Supposons que la corde tendue soit la ligne AB dans les deux figures suivantes :



FIG. I.

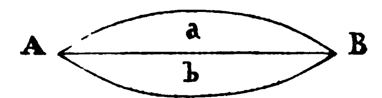
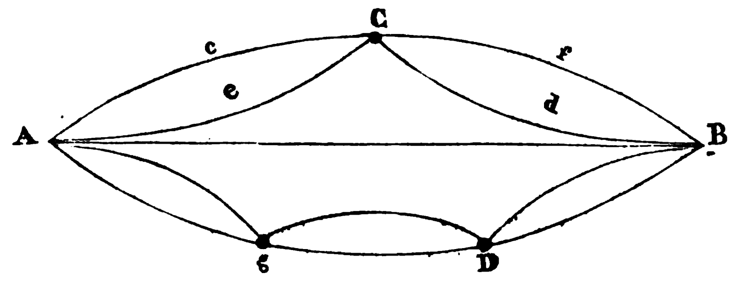


FIG. II.



En faisant résonner cette corde elle se trouvera alternativement dans la situation A *a* B et A *b* B (fig. I), et fera entendre le son qui lui est propre. Mais pendant que la corde fait ces vibrations elle se divise en plusieurs points et se trouve dans la situation AC, CB, DB, A*g*, *g* D, etc. (fig. II) ; de manière que chaque partie produit par elle-même des vibrations qui lui sont particulières en donnant un son proportionné à sa grandeur. Les vibrations de la corde entière (fig. I) produisent, ainsi que nous l'avons dit, le son de la corde AB ; mais comme nous savons, d'après les rapports des intervalles, que les vibrations de l'octave sont de moitié plus rapides que celles du son fondamental, il résulte que la partie de la corde AC ou CB (fig. II) fera entendre l'octave pendant que l'une produira les vibrations *ce* et l'autre les vibrations *fd*. En divisant une corde en trois parties égales, chacune de ces parties donne la quinte ; les parties A*g*, *g* D et DB devront donc, en vibrant, faire légèrement entendre la double quinte. Il faut en dire autant des parties encore plus petites dans lesquelles se divise toute la corde au moment de

la vibration, et qui forment les rapports 4 : 3, 5 : 4, 6 : 5, etc., en produisant leurs sons correspondants. Les points fixes qui divisent une corde entière en aliquotes comme C*g* D (fig. II) s'appellent *nœuds*.

VII. Les vibrations d'un corps sonore peuvent en outre, dans certaines circonstances, lancer des corps légers dans diverses directions analogues à leurs rapports. Si par exemple on tient ferme avec le bout du pouce et du doigt du milieu, et dans des endroits déterminés, une lame de cristal large d'un pouce et longue de huit, et que l'on passe un archet de violon sur un de ses côtés qui doit être arrondi, on entendra non seulement des sons déterminés, mais les grains de sable très fin qu'on aura répandus sur la surface du cristal seront lancés par les différentes vibrations dans des directions diverses, correspondant aux rapports de ces sons.

Supposant que l'on arrête la lame de cristal, sur la surface de laquelle se trouvent les grains de sable très fin, près de la lettre *a* (fig. III), et que l'on passe un archet sur son côté près de *b* ou *c*, le cristal donnera le son fondamental *do* au dessous des lignes clé de violon (son qui se trouvera modifié suivant l'épaisseur et la densité du cristal), et ces vibrations lanceront le sable dans une ligne longitudinale et dans une ligne transversale, ainsi qu'on le voit à la fig. IV.

FIG. III.

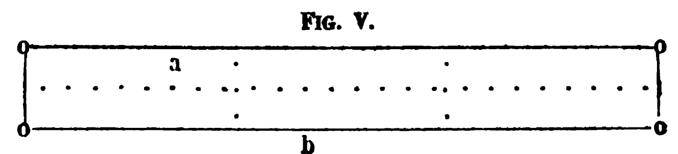
a

b c

FIG. IV.

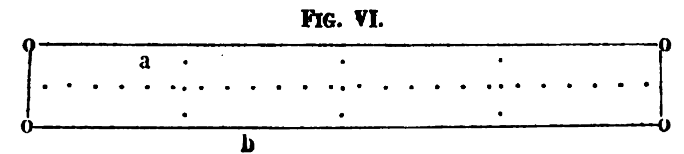
Si l'on arrête le cristal près de la lettre *a* (fig. V) et que l'on passe l'archet près de *b*, on aura l'octave du *do* précédent, et les vibrations lanceront le sable dans une ligne longitudinale et dans deux lignes transversales comme on le voit à la fig. V.

Fig. V.



Et si le cristal est arrêté près de *a* (fig. VI), et que l'archet passe près de *b*, il produira le *sol* au dessus des lignes clé de violon, ou la douzième du son fondamental, et le sable sera lancé dans une ligne longitudinale et dans trois lignes transversales (fig. VI).

Fig. VI.



Pour obtenir la quarte *fa* et la tierce *mi*, etc., on procède de la même manière; on arrête le cristal encore plus près de son extrémité en passant l'archet sur un de ses côtés. Les vibrations de la quarte lancent le sable dans quatre lignes transversales, et celles de la tierce dans cinq, etc. D'après ces expériences on a conclu que, dans ce cas, il y a des vibrations longitudinales et transversales.

VIII. Deux sons produisent un *troisième son*. Si l'on fait résonner sur le violon, avec une justesse parfaite, les sons *sol mi* dans une chambre ou salle sans tapisseries, on entendra le son *do*, quinte au dessous; phénomène qui dérive du concours des rayons de vibrations simultanées. Il faut cependant beaucoup d'essais avant de trouver un local convenable à cette expérience.

La découverte du troisième son n'appartient ni à Rameau

ni à Tartini, attendu qu'il était connu auparavant en Allemagne. Les premières observations sur ce phénomène se trouvent à la page 40-41 de la *Méthode d'accorder les orgues et les clavecins*, par J. A. Sorge, imprimée à Hambourg en 1744.

SUONO CELESTE = SON CÉLESTE. — (Voy. *Céleste*).

SUONO DI VOCE, TUONO DI VOCE = SON DE VOIX, TON DE VOIX. — Ces deux expressions, synonymes en ce qu'elles expriment les affections caractéristiques de la voix, ont entre elles des différences considérables.

On reconnait les personnes au *son* de leur voix, comme on distingue une flûte, un hautbois, un violon ou tout autre instrument de musique au *son* déterminé par sa construction. On distingue les diverses affections de l'ame d'une personne qui parle avec intelligence ou avec feu par la diversité des *tons de voix*, comme on distingue sur un même instrument les différents airs, les modes, les mesures et autres variétés nécessaires.

Le *son de voix* est donc déterminé par la construction physique de l'organe : il est doux ou rude, agréable ou désagréable, etc. Le *ton de voix* est une inflexion déterminée par les affections intérieures que l'on veut peindre ; il est selon l'occurrence élevé ou bas, impérieux ou soumis, fier ou humble, vif ou froid, sérieux ou ironique, triste ou gai, grave ou badin, etc.

SUONO GENERATORE = SON GÉNÉRATEUR (Voy. les art. *Suono* et *Corda genitrice*). — Momigny nie l'existence de ce son, en disant que tout corps sonore engendre plusieurs sons, ce qui est prouvé même par la corde vibrante qui se divise en ses aliquotes. Néanmoins on entend mieux le son principal, non seulement parce qu'il est produit par la corde résonnant dans toute son étendue, mais encore parce qu'il est le résultat de toute sa puissance et de toute celle du corps qui la met en vibration.

SUPERACUTA LOCA, SUPERACUTÆ VOCES. — Ces expressions désignaient anciennement l'étendue des sons compris entre le *la* clé de violon second espace et le *mi* au dessus des lignes.

SUPERPARTICULARIS, SUPERPARTIENS. — (Voyez *Rapporto*).

SUPERCILIUM. — Sillet.

SURDASTRUM. — C'est le nom qu'on donnait anciennement à un tambour qui servait d'accompagnement à une flûte à pan pour jouer un air de danse, au moyen duquel on croyait pouvoir rendre sans effet la morsure de la tarentelle.

SVEZIA = SUÈDE (notice historique sur la musique en). — Les anciens Suédois avaient, relativement à leurs plaisirs, quelques habitudes aussi extraordinaires que leurs lois. Tous les peuples, civilisés ou sauvages, barbares ou à demi-barbares, quel que soit le climat sous lequel ils vivent, se livrent à la danse. Mais les Suédois ne connaissaient pas ce genre de divertissement, attendu que leurs législateurs, mal inspirés, leur avaient interdit la musique et avaient déclaré les musiciens des personnes infâmes et dangereuses à l'Etat. Peu avant le règne de Gustave Wasa, il existait une loi qui bannissait tous les musiciens du royaume et permettait même de les tuer partout où l'on en rencontrait. Cet assassinat, dit Archenholz (*Histoire de Gustave Wasa*, tome Ier, pag. 113), était considéré comme une plaisanterie; le meurtrier était seulement tenu de donner à l'héritier du mort une paire de souliers neufs, une paire de gants et un veau de trois ans. Mais cette misérable indemnité, accordée comme compensation à la perte d'un père, d'un fils, d'un frère assassiné, était plutôt illusoire, et l'héritier n'y avait droit qu'après s'être soumis à une épreuve humiliante et digne de ces temps barbares. On enduisait de graisse la queue du veau, qu'on menait sur le haut d'une colline; l'héritier prenait cette queue

dans ses mains; le meurtrier frappait ensuite le veau avec un fouet et le forçait à s'enfuir. Si l'héritier pouvait le retenir, l'animal lui appartenait; mais si la queue glissait entre ses mains, il perdait ses droits et restait exposé aux railleries des assistants.

Toutes ces horreurs se perpétuèrent jusqu'au règne de Gustave Wasa, élu en 1523; ce prince abolit des lois et des usages si ridiculement féroces, appela à sa cour des musiciens étrangers, et introduisit en Suède l'art de la danse, qui était inconnu auparavant. C'était dans une des salles de son palais que plusieurs fois par semaine on se livrait à la danse après le repas, au son de l'orchestre royal.

L'art musical est considéré aujourd'hui * par les Suédois comme une partie importante de l'éducation, surtout parmi les femmes.

Les professeurs de musique jouissent de beaucoup de considération et sont accueillis avec honneur parmi les classes les plus élevées de la société. Dans les montagnes, les bergers suédois se servent d'une espèce de longue trompette faite d'écorce de bouleau, qu'ils appellent *mïr*. Cet instrument, qui a quelquefois quatre pieds de long, rend un son très perçant, et dans un temps calme il peut être entendu à une grande distance. Quoique le son de cette trompette soit très fort et destiné à éloigner les bêtes sauvages, il n'est pas désagréable. Malgré leur goût pour la musique, les Suédois n'ont jamais manifesté de génie pour cet art. Il y a un théâtre à Stockolm; mais on n'y représente que des opéras italiens ou français. Cette capitale possède une Académie de musique, fondée en 1772 par Gustave III.

SYMPHONIURGIA. — Contrapoint.

SYNAPHE, *s. f.* — C'était, dans l'ancienne musique, la conjonction de deux tétracordes, au moyen de laquelle la

* Ajouté par le Traducteur.

quatrième corde d'un tétracorde devenait en même temps la première du tétracorde suivant.

SYNNEMENON. — Nom du troisième tétracorde de l'ancien système grec.

SYNNEMENON DIATONOS. — C'était, dans l'ancienne musique grecque, le nom qu'on donnait aussi à la corde *paranète synnemenon*.

SYRINGES. — C'est le nom d'une des cinq parties principales formant le chant qu'on exécutait dans les jeux pythiques (Voy. *Certami musicali*).

SYSTEMATA. — Registres.

SYZYGIA. — C'était, dans l'ancienne musique, une union consonnante de sons, surtout la triade harmonique. Quand cette réunion de sons était à trois voix, elle s'appelait *syzygia simplex;* lorsqu'elle était à quatre et même à un plus grand nombre de voix, elle se nommait *syzygia composita.*

T

T. — Cette lettre, écrite alternativement avec S, signifie *tutti*, et alors S signifie *solo;* quand T est réuni à S, comme T. S., cela veut dire *tasto solo* (à touche seule).

TACET. — Ce mot latin s'écrit dans la musique pour indiquer le silence d'une partie pendant l'exécution d'un morceau. *Gloria tacet, andante tacet, n° 3 tacet.* Quand il s'agit de deux ou plusieurs instruments, on dit *tacent.*

TAILLE, *s. f.* — Nom que l'on donnait autrefois en France à la voix de *ténor*. On dit encore *basse-taille*, qui signifie ténor grave, au lieu de dire simplement, comme les Italiens, *basse.*

TALENTO = TALENT, *s. m.* — Don de la nature, disposition ou aptitude naturelle d'un individu pour certaines choses.

Le talent de la musique se manifeste chez les hommes d'une manière bien différente. Les uns ont du talent pour la mélodie, les autres pour l'harmonie; ceux-ci pour le rhythme, ceux-là pour l'exécution. Il est même des élèves qui apprennent facilement à jouer ou à chanter un morceau de musique, mais qui ne vont jamais en mesure; plusieurs artistes même sont affectés de cette maladie, dont ils ne peuvent se guérir pendant toute leur vie, quels que soient les soins et l'application qu'ils apportent dans l'exécution. Cette différence de disposition pour le rhythme se fait aussi remarquer dans les écoles de danse.

Le talent pour la mélodie a ses différents degrés; le dernier est celui de la *mémoire musicale;* ceux qui en sont doués chantent une mélodie aussitôt après l'avoir entendue, et exécutent même, après quelques auditions, un morceau tout entier. Un degré de ce talent, qui est au dessus de la *mémoire musicale*, est celui d'imiter le genre mélodique d'un autre compositeur; mais le degré le plus élevé sera toujours celui de créer des mélodies. Ce talent n'est pas seulement le propre du compositeur, mais encore de la classe du peuple, auquel la plupart des chansons populaires, militaires, etc., pour l'ordinaire excellentes, doivent leur existence.

Le talent de l'harmonie occupe également un rang très élevé. Ce talent peut appartenir à la classe non civilisée, et même aux sauvages. C'est ce qui nous est confirmé par les relations de voyages et par les chants du peuple, auxquels ne manque jamais la seconde voix qui accompagne, soutenue même quelquefois par la basse.

Le talent de la mélodie et celui de l'harmonie se trouvent plus ou moins réunis dans quelques individus, d'où dérivent de nouvelles dispositions particulières pour les différentes branches de la composition. Ainsi, par exemple, l'étroite

union de ces deux talents donne le talent pour la composition épique ou la symphonie ; le penchant pour la mélodie produira la disposition pour les compositions lyriques. Quelques compositeurs ont le talent de la mélodie et de l'harmonie, mais ils sacrifient souvent l'un pour l'autre. Celui-ci néglige l'harmonie, et sa mélodie reste sans force et vigueur ; celui-là fait succomber ses plus belles cantilènes sous le poids de l'harmonie.

Il est rare de trouver tous les talents musicaux réunis en un seul homme ; celui qui les possède peut, à juste titre, être appelé un *génie* en musique.

TAMBOUR DE BASQUE. — Petit tambour dont on se sert particulièrement dans la Biscaye, composé d'une peau tendue sur un cercle de bois de deux à quatre pouces de hauteur, et garni de grelots et de lames en cuivre que l'on fait résonner soit en glissant les doigts sur la peau du tambour, soit en la battant avec le dos de la main ou le coude. Le compositeur Steibelt a composé plusieurs bacchanales pour piano avec accompagnement de tambour de basque, dont la partie est notée. Sa femme, née en Angleterre, a été une des premières à jouer du tambour de basque avec une grande habileté et aux applaudissements de tout le monde.

Le son de cet instrument acquiert beaucoup de charme et une grâce toute pittoresque des divers mouvements des bras et des poses du corps ; c'est pourquoi la muse de la danse est représentée avec un tambour de basque à la main.

TAMBOURIN, *s. m.* — Tambour dont la caisse est beaucoup plus longue et un peu plus étroite que celle du tambour ordinaire. Le tambourin est fait de bois de noyer et d'une seule pièce. Il est assez léger pour que l'exécutant puisse le porter suspendu au bras gauche, dont la main sert à jouer du galoubet, ou flûtet à trois trous, pendant que la main droite frappe le tambourin avec une petite baguette d'ébène ou d'ivoire. Cet instrument est très cultivé en Provence.

On appelait aussi *tambourin* une sorte de danse théâtrale fort gaie, en mesure à 2/4, dont la musique imitait les effets du tambourin joint au galoubet. Cette danse n'est plus en usage.

TAMBOUR ROULANT, ou *caisse roulante.* — Tambour du diamètre des tambours ordinaires, mais plus haut de la moitié environ. Ce tambour s'emploie dans la musique militaire. Le son qu'il rend est fort doux. Comme on exécute le plus souvent sur ce tambour des roulements qui servent à soutenir l'harmonie des instruments à vent, on l'a appelé *tambour roulant.* On le joue avec deux baguettes, ce qui donne moyen de marquer avec plus de précision les diverses figures du *rhythme.*

TAMBURO = TAMBOUR, *s. m.* — Instrument militaire, de percussion, composé d'une caisse ronde en cuivre ou en bois, de deux pieds de haut, dont le dessus et le dessous sont fermés par une peau tendue au moyen de deux cerceaux et de plusieurs cordes. La peau de dessous repose sur deux cordes de boyau qui vibrent avec elle. La caisse du tambour est percée vers son milieu d'un trou de trois lignes de diamètre, pour donner passage à l'air agité et mis en vibration.

L'exécution du roulement sur le tambour est la même que pour les timbales (Voy. cet article). Le roulement se marque par le signe du *trille.*

Le tambour seul suffit pour marquer le pas des soldats et pour leur faire connaître divers ordres. Quelquefois on le réunit au fifre et même à tout l'orchestre, quand la scène d'un opéra représente un camp, ou dans une symphonie militaire.

On donne le nom de *tambour* à celui qui en joue.

TAMBURONE = TAMBOUR (*gros*), vulgairement appelé *grosse caisse*, ou simplement *caisse.* — C'est un tambour d'une grande dimension que l'on emploie dans la musique militaire, et dont les frappements réguliers marquent la mesure et le rhythme.

Celui qui en joue le porte suspendu horizontalement, et frappe les deux peaux, dont il est recouvert à ses extrémités, avec une baguette garnie d'une balle de peau et un fouet de roseaux.

Le gros tambour, le triangle, le pavillon chinois et tous les autres instruments de percussion qui ne donnent qu'un son inappréciable, ont pourtant leurs parties notées. On se borne ordinairement à marquer les coups par des *do* de diverses valeurs, entremêlés de silences. Les compositeurs allemands écrivent ces *do* pour le gros tambour en clé de basse, et pour le tambour, triangle, etc., en clé de violon.

Rossini et les musiciens de son école ont introduit le gros tambour dans les finales et autres morceaux d'opéra.

TAM-TAM, *s. m.* — Instrument de percussion originaire de la Chine et de l'Inde, qui a une vibration extraordinaire et sert à donner des signaux. Sa forme est à peu près celle d'un tambour de basque; il est composé tout entier d'un métal de couleur blanche tirant sur le jaune, dont la masse, d'après l'analyse faite par le chimiste Klaproth, consiste en 78 parties de cuivre et 22 d'étain. Le *tam-tam* se tient par le bord avec une main, et on le frappe au milieu avec un batail revêtu d'une matière moelleuse; le son produit par cet instrument est grave et très fort, et se fait entendre long-temps.

En Europe on se sert quelquefois du *tam-tam* avec succès dans les scènes théâtrales qui expriment la terreur, l'effroi et autres sentiments sombres de la musique dramatique.

TAPON. — Gros tambour en usage dans les Indes Orientales, qu'on frappe avec le dos de la main.

TARAGATO SIP. — (Voy. *Transilvania*).

TARANTELLA = TARANTELLE, *s. f.* — Air de danse napolitain, de caractère gai, en mesure à 6/8 et d'un mouvement vif. Cet air est court, mais on le recommence plusieurs fois. La tarantellè est ordinairement accompagnée du *colascione* ou du tambour de basque.

TARANTISMO = TARANTISME, *s. m.* — Le charlatanisme, qui pénètre partout, a voulu faire de la musique un remède universel. J.-B. Porta, dans la *Musique Panacée*, affirme sérieusement que les instruments faits avec le bois de plantes médicinales produisent une musique empreinte des propriétés attribuées à ces bois.

La musique faisait anciennement partie de la médecine magique, astrologique et théosophique. C'est encore à ce charlatanisme qu'il faut attribuer la fable de l'efficacité de la musique contre la morsure de la tarentule. Les médecins les plus recommandables ont été trompés long-temps par cette erreur singulière. Haffenreffer, dans son livre intitulé : *Nosodochium in quo cutis affectus traduntur curandi*, a consacré un long chapitre à l'exposition de plusieurs pratiques musicales, les plus convenables contre la piqûre de la tarentule ; presque tous les livres de médecine de son temps renferment des détails sur ce sujet.

Le tarentisme est le nom de la maladie singulière qu'on attribue à la piqûre de la tarentule. La tarentule est une espèce d'araignée qui se trouve en Italie, mais particulièrement dans la Pouille. Cette araignée ressemble aux nôtres, avec cette différence qu'elle est beaucoup plus forte, plus robuste. Elle a les jambes et le ventre tachetés de noir et de blanc ; son dos et toute sa poitrine antérieure sont noirs ; ses yeux, ce qu'on ne remarque point dans les autres espèces, sont couverts d'une cornée humide et tendre qui se flétrit et s'enfonce après la mort de l'animal. Ils ont encore cela de particulier qu'ils sont jaunes, dorés, et qu'ils étincellent comme ceux des chiens et des chats quand on les considère dans l'obscurité. Comme les autres espèces d'araignées, la tarentule ourdit sa toile qui lui sert à attaquer des mouches et des papillons dont elle se nourrit. Elle habite dans des trous qui se trouvent en terre et dans des fentes de murailles ; pendant l'hiver elle reste cachée sous terre. Une tarentule

fait jusqu'à soixante œufs qu'elle retient attachés à sa poitrine jusqu'à ce qu'ils soient éclos. Le sont-ils, elle choie ses petits sous son ventre jusqu'à ce qu'ils soient assez forts pour marcher et pour travailler. Considérons maintenant les symptômes et la guérison de la maladie qu'on attribue à la morsure de cet insecte.

Baglivi, célèbre médecin d'Italie, et professeur également célèbre en anatomie, à Rome, a donné un traité ou une dissertation très curieuse sur cette matière.

Il parle d'abord de deux femmes mordues par la tarentule. Nous ne parlons que de la première ; elle fut mordue dans une cave, mais elle ne sentit point cette morsure à l'instant, et elle revint chez elle sans s'en être aperçue. L'après-midi, dit-il, il lui vint à la jambe une petite tumeur, grosse comme une lentille, accompagnée de défaillance et d'une difficulté de respirer. Elle se jeta sur un lit et commença à trembler si fort que deux hommes vigoureux pouvaient à peine la tenir. Elle sentit ensuite une douleur aux mains et aux pieds. On alla chercher un médecin qui fit ouvrir la tumeur et employa quelques emplâtres. Ce remède n'opéra rien. La malade perdit l'usage de la langue ; elle éprouva une grande soif, du dégoût et un serrement de cœur. Tous ces symptômes se succédaient dans l'espace de trois heures. Le père et la mère, soupçonnant d'abord que leur fille avait été mordue de la tarentule, envoyèrent chercher des musiciens, quoique la malade s'y opposât et qu'elle prétendît ne pouvoir pas danser à cause des douleurs vives qu'elle sentait aux pieds et aux mains. Cependant les musiciens arrivèrent et demandèrent à la malade de quelle couleur et de quelle grosseur était la tarentule dont elle avait été mordue, afin de pouvoir préluder dans un ton convenable. La malade répondit qu'elle ne savait pas si elle avait été mordue par une tarentule ou par un scorpion. Les musiciens, dans l'incertitude, essayèrent deux ou trois airs sans le moindre effet ; mais au quatrième la ma-

lade parut attentive. Elle soupira d'abord et fit quelques sauts. Ensuite elle commença à danser d'une manière si extravagante et d'une telle force, qu'elle fut bientôt délivrée de tout mal. Depuis cette guérison, ajoute Baglivi, elle jouissait de la meilleure santé ; mais tous les ans, vers le temps de la morsure, elle avait de nouvelles attaques, quoique plus faibles, qu'on guérissait de la même manière, par le moyen de la musique.

Ce célèbre médecin fait mention d'un paysan, lequel, ayant été mordu par le même insecte, employa contre cette morsure tous les topiques imaginables et plusieurs remèdes intérieurs qui l'affaiblirent extrêmement. Dans le temps de sa plus grande faiblesse il demanda de la musique, et lorsqu'il l'eut entendue il travailla beaucoup des pieds et des mains; mais il ne put se relever ni danser. Il mourut quelque temps après, tandis qu'on lui faisait de la musique.

Le docteur Richard Mead, aussi célèbre que Baglivi par sa profonde érudition, vient à l'appui de ce dernier dans un essai particulier qu'il nous a donné sur la même matière. Il convient cependant qu'il y a beaucoup d'impostures dans la maladie qu'on attribue à la tarentule, et qu'un grand nombre de mendiants, sous prétexte d'avoir été mordus par cet insecte, obtiennent d'abondantes aumônes. Il ajoute qu'il se glisse souvent sous ce nom beaucoup d'accidents hystériques et d'autres symptômes inconnus. Malgré cela il ne nie point l'existence de cette maladie et de sa cause, et il dit formellement qu'il n'est pas croyable qu'une maladie qui n'aurait jamais existé pût être regardée comme réelle.

Malgré l'opinion de Baglivi, de Richard Mead et d'un grand nombre d'auteurs anciens qui ont écrit sur le tarentisme, on ne croit plus maintenant à l'origine de cette maladie; on a même recherché si l'affection elle-même n'était pas une fable, comme sa cause productrice. Les uns n'ont vu dans le tarentisme qu'une maladie nerveuse, mentale, produite par l'ar-

deur du climat et le tempérament mélancolique des habitants de Tarente, que Baglivi nous représente maigres, impatiens, colères, dévorés d'insomnies, et vivant sous un ciel ardent, sans ombrage, respirant un air brûlant, etc. Une seconde opinion sur le tarentisme est celle professée par plusieurs médecins ou voyageurs qui ont été en Italie, qui pensent que ce n'est qu'une jonglerie, une maladie simulée, opinion déjà admise par Sauvages, puisqu'il reconnait un tarentisme simulé. M. le professeur Dumeril affirme aussi, dans son article *Araignées* (*Dictionnaire des sciences naturelles*, t. II, p. 327), que le tarentisme n'est qu'une fable, et qu'aucun médecin n'a reconnu de symptômes de cette maladie semblables à ceux indiqués par Baglivi. M. le docteur Laurent, qui a habité long-temps le royaume de Naples, assure qu'aujourd'hui du moins le tarentisme, tel que l'ont décrit la plupart des auteurs, n'existe pas; que c'est une jonglerie exploitée jadis par des femmes nerveuses ou par des mendiants, les unes pour tromper tout le monde, les autres pour avoir de meilleures aumônes; il a vu souvent à Naples une réunion de dix à douze petites filles courir les rues avec des tambours de basque à la main, et exécuter avec une sorte de fureur, en s'accompagnant des gestes les plus lascifs, la danse que l'on nomme Tarentelle.

L'opinion actuelle des médecins est toute en faveur de l'innocuité de la piqûre de la tarentule.

TASTATURA = TOUCHE, *s. f.* — La *touche* des instruments à archet est la partie supérieure de leur manche, recouverte en ébène, et sur laquelle les doigts appuient les cordes pour varier leurs intonations.

Les *touches* de la guitare sont les petits filets d'ivoire ou de cuivre incrustés dans le manche, et qui marquent les positions où il faut mettre les doigts pour former les intonations.

Les *touches* (en ital. *tasti*) du clavier, du piano ou de

l'orgue sont les leviers sur lesquels les doigts agissent pour faire parler les notes.

TASTIERA, *s. f.* = CLAVIER, *s. m.* — Assemblage de toutes les *touches* de l'orgue, du piano et des autres instruments du même genre.

L'orgue a deux claviers : un pour les mains, l'autre pour les pieds, appelé *clavier de pédale.* Le clavier d'un grand piano compte actuellement six octaves pleines, c'est-à-dire du *fa* clé de basse quatrième ligne ajoutée au grave, au *fa* qui se trouve au dessus des lignes, immédiatement après le dernier *mi* clé de violon.

TASTO, *s. m.* = TOUCHE, *s. f.* — (Voy. *Tastiera*).

TASTO SOLO (*à touche seule*). — Mots italiens qu'on écrivait autrefois dans la partie de l'organiste, pour lui faire connaître qu'il ne devait pas accompagner la basse par les accords de la main droite.

TAUN. — Instrument en usage sur les côtes de la Barbarie, qui, au dire de Pananti, est le *timpanum* des anciens.

TAVOLA ARMONICA = TABLE D'HARMONIE. — C'est, dans les clavecins, les pianos, les harpes, une planche de sapin assez mince, qui sert de couverture à l'espèce de caisse destinée à recevoir l'air agité par les vibrations des cordes, et à augmenter ainsi la sonorité de l'instrument. Les chevilles des pianos carrés sont fixées dans la table d'harmonie. Le dessus du violon, de la viole, du violoncelle, de la contrebasse, de la guitare, est une *table d'harmonie ;* on lui donne simplement le nom de *table.*

En terme de lutherie, *tabler* un violon, une basse, etc., c'est coller la table sur les éclisses. *Détabler,* c'est décoller cette table pour corriger quelque défaut de l'instrument.

TAXILLI. — Touches des pianos.

TE DEUM LAUDAMUS. — (Voy. *Inno ambrosiano*).

TEMA = THÊME, *s. m.* — Sujet ou partie mélodique qui détermine le caractère de la composition musicale, ou

qui contient le motif de l'idée principale qu'on y a exprimée, à laquelle se joignent ensuite les autres idées accessoires du morceau. Tout le reste se rapporte au thême, surtout dans les morceaux dont la conduite est prise des éléments du thême.

Le thême forme souvent le commencement du morceau de musique, spécialement dans les compositions qui ne se distinguent pas par une conduite très large. Il arrive aussi parfois que le thême ne commence qu'après une espèce d'introduction, où le compositeur présente d'abord quelques idées peu claires du développement, desquelles sort ensuite le thême dans toute sa clarté.

Dans la fugue on dit indifféremment le *thême* ou le *sujet*.

Le mot *thême* a en outre une signification qui lui est particulière; il sert à désigner le petit air que le compositeur choisit ou compose pour le varier (Voy. *Variazioni*).

TEMPERAMENTO = TEMPÉRAMENT, *s. m.* — Dans le système moderne, appelé *tempéré*, on trouve que tous les intervalles ne peuvent pas être pratiqués dans leur justesse parfaite, mais qu'ils perdent tantôt sur un point, tantôt sur un autre, quelque chose de leur acuité ou gravité. En effet, l'expérience nous montre qu'une suite de tierces majeures ou mineures, de quintes et de quartes, accordées avec une justesse rigoureuse, lorsqu'elles arrivent à un terme donné, produisent un son ou trop haut ou trop bas, relativement aux premiers. C'est pour obvier à ce défaut que l'on est dans la nécessité d'altérer l'un ou l'autre son, afin de combiner les intervalles d'un mode avec ceux de l'autre; et c'est le résultat de cette opération qu'on appelle *tempérament*.

Si l'on considère la chose d'une manière plus étendue, on verra que dans la génération naturelle des sons (Voyez les articles *Rapporto* et *Suono*), où tout intervalle se présente dans sa plus grande perfection, les sons nécessaires

pour le mode majeur ou mineur se développent dans les rapports suivants*:

L'octave dans le rapport	2 : 1.
La quinte	3 : 2.
La quarte	4 : 3.
La tierce majeure	5 : 4.
La tierce mineure	6 : 5.
La seconde majeure	8 : 9 et 9 : 10.*
La sixte majeure	5 : 3.
La sixte mineure	8 : 5.
La septième majeure	15 : 8.
Le demi-ton majeur	16 : 15.

Les degrés de la gamme majeure de *do* auront donc, à l'égard du son fondamental, les rapports parfaits suivants :

do,	*ré*,	*mi*,	*fa*,	*sol*,	*la*,	*si*,	*do*.
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$

Considérant les intervalles et leurs rapports avec les sons contenus dans cette gamme, on trouvera qu'ils conservent tous leur rapport originaire de perfection, à l'exception de la tierce mineure *ré fa* qui, au lieu de figurer dans le rapport de 6 : 5, se présente dans le rapport de 32 : 27 ; et de la quinte *ré la* qui, au lieu de paraître dans son rapport parfait de 3 : 2, se présente dans le rapport de 40 : 27 ; c'est ainsi que la sixte *fa ré* et la quarte *la ré* et leurs renversements ne paraissent pas dans la gamme de *do* dans leurs rapports parfaits. La comparaison des rapports de cette tierce mineure et de cette quinte naturelle avec les rapports parfaits de ces intervalles, nous montre que, dans la gamme dont il est parlé plus haut,

* C'est à l'article *Ton majeur* que l'on trouve la raison de ce développement de la seconde dans deux rapports différents, et de l'existence d'un ton majeur et d'un ton mineur.

ces rapports diffèrent l'un de l'autre du comma syntonique. Ce défaut résulte de ce que le son *ré* produit avec sa note fondamentale un ton majeur dans le rapport de 9 : 8. Si au contraire le son *ré* se présentait à l'égard de *do* comme ton mineur dans le rapport de 10 : 9, alors la tierce mineure *ré fa* et la quinte *ré la* se trouveraient dans leur point de perfection. On ne peut éviter aucunement cette différence dans le tempérament ; si l'on voulait chercher un rapport intermédiaire entre le ton majeur et le ton mineur, le calcul du tempérament serait soumis à des embarras encore plus grands.

Donc, si dans la pratique du mode majeur *do* on emploie la sixte naturelle *la* dans le rapport de 5 : 3, et si on lui donne pour basse le son *ré*, cette quinte différera en moins de la quinte juste naturelle, du comma syntonique. Et comme l'expérience nous apprend que notre oreille ne peut supporter, dans une consonnance aussi parfaite que la quinte, une différence semblable, on reconnaîtra facilement la nécessité de tempérer les intervalles. Cette opération offre en outre l'avantage de pouvoir se passer des quarts de ton, et de pouvoir exprimer, par exemple, le *sol* ♯ et le *la* ♭ avec la même touche. Les douze modes de l'échelle majeurs ou mineurs acquièrent ainsi une connexion qui permet qu'on les parcoure dans un cercle de quintes.

Si l'on accorde, par exemple, un piano de manière à ce que le son de chaque touche se trouve au milieu de deux sons, dont l'un eût été trop bas et l'autre trop haut, si l'on eût suivi l'une des progressions indiquée au commencement de cet article, ces sons tempérés se confondront dans la pratique avec ceux d'une justesse absolue, et pourront être exécutés dans les vingt-quatre modes, si ce n'est pas dans le sens mathématique parfait, du moins dans le sens musical parfait et tel qu'il satisfasse l'oreille. Cet écart de la perfection absolue donne un caractère particulier à chacun

naître de nouvelles subdivisions de divisions paires en divisions impaires, et réciproquement (fig. 144), ce qui a lieu dans les mesures $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, etc.

Pour ce qui a rapport aux diverses combinaisons formées de deux Temps, on aura : 1° *Des combinaisons paires de mesures paires*. Deux Temps $\frac{2}{2}$, en omettant la barre qui les sépare, donnent le Temps qu'on appelle en italien *alla breve* (c'est-à-dire une mesure à deux Temps d'un mouvement rapide, composée d'une ou de deux rondes, et employée dans la musique d'église), marqué par $\frac{2}{1}$ ou par 2, ou mieux encore par 2 coupé verticalement : $\frac{2}{4}$ donnent la mesure à $\frac{4}{4}$ C. 2° *Des combinaisons paires de mesures impaires*. Deux Temps $\frac{3}{4}$ donnent la mesure à $\frac{6}{4}$; deux Temps $\frac{3}{8}$ donnent celle à $\frac{6}{8}$, etc. Ainsi, par exemple, la mesure à $\frac{3}{4}$ contient six croches comme celle à $\frac{6}{8}$; mais dans la première mesure on trouve les croches par groupes de deux, et dans cette dernière on les trouve par groupes de trois (fig. 145). La mesure à $\frac{3}{4}$ renferme des Temps faibles qui diffèrent de ceux de la mesure à $\frac{6}{8}$, et n'est pas susceptible d'être divisée en deux parties égales. C'est ainsi que l'on distingue la mesure à $\frac{6}{4}$ de la mesure à $\frac{2}{3}$, etc. 3° *Des combinaisons impaires de mesures impaires*. Trois Temps $\frac{3}{4}$ donnent la mesure à $\frac{9}{4}$, et trois mesures $\frac{3}{8}$ donnent celle à $\frac{9}{8}$. Il y a aussi des combinaisons qu'on appelle *multiples*, comme la mesure à $\frac{12}{8}$: la différence essentielle qui existe entre celle-ci et la mesure à $\frac{6}{4}$ et à $\frac{3}{2}$ est aussi évidente que celle des mesures à $\frac{3}{4}$ et à $\frac{6}{8}$ (fig. 146).

MESURES A TEMPS PAIRS.

Ce qu'on appelle en Italie *Tempo ordinario* (ou mesure

à quatre Temps) est représenté par un C et se divise en quatre parties, ou quatre noires ou autres figures équivalentes, qu'on marque, deux Temps en frappant et deux en levant. (A l'article *Battere* nous avons parlé de la manière de *battre la mesure* dans les différents pays.)

La *mesure de deux blanches*, qu'on appelle aussi en italien *Tempo a cappella*, ou improprement *alla breve* (ou mesure à deux Temps), est marquée par un C coupé par une barre verticale; elle se divise en deux parties, c'est-à-dire en deux blanches ou autres figures équivalentes, qu'on indique l'une en frappant et l'autre en levant.

Le *Tempo alla breve* proprement dit, ou mesure à quatre Temps, est indiqué par un 2 ou par un 2 coupé verticalement; il contient quatre blanches qui font une *brève* (ou carrée), dont on marque la première et la troisième en frappant, et la deuxième et la quatrième en levant.

La *mesure de deux noires* $\binom{2}{4}$ se divise en deux Temps ou deux noires, ou autres figures d'une valeur correspondante, dont l'une se marque en frappant et l'autre en levant.

La *mesure de six noires* $\binom{6}{4}$ se divise en deux Temps, ou en deux blanches pointées, ou autres figures d'une valeur équivalente, et se marquent, une en frappant et l'autre en levant.

La *mesure de six croches* $\binom{6}{8}$ se divise en deux parties, ou en deux noires pointées, ou autres figures d'une égale valeur, qu'on frappe comme dans la mesure précédente.

La *mesure de douze noires* $\binom{12}{4}$ se divise en quatre blanches pointées, ou autres figures équivalentes, dont deux se marquent en frappant et deux en levant.

La *mesure de douze croches* $\binom{12}{8}$ se divise en quatre parties, ou quatre noires pointées, ou autres figures équivalentes qu'on frappe comme dans la mesure précédente.

MESURES A TEMPS IMPAIRS.

La *mesure de trois blanches*, marquée $\frac{3}{2}$, se divise en trois Temps, ou trois blanches, ou autres figures d'une égale valeur, dont deux se marquent en frappant et l'autre en levant.

La *mesure de trois noires* $\left(\frac{3}{4}\right)$ se divise en trois Temps, ou trois noires, ou autres figures équivalentes, qu'on frappe comme dans la mesure précédente.

La *mesure de trois croches* $\left(\frac{3}{8}\right)$ se divise en trois croches, ou autres figures d'une égale valeur, qu'on frappe comme dans les autres mesures à trois Temps.

La *mesure de neuf noires* $\left(\frac{9}{4}\right)$ se divise en trois Temps, ou trois blanches pointées, ou autres figures d'une valeur équivalente, dont deux se marquent en frappant, et la troisième en levant.

La *mesure de neuf croches* $\left(\frac{9}{8}\right)$ se divise aussi en trois Temps, ou trois noires pointées, ou autres figures de la même valeur, qu'on marque comme dans la mesure précédente.

Les mesures le moins employées sont : la *mesure de trois blanches*, celle *de six noires*, celle *de neuf noires* et celle *de douze noires*.

En jetant un regard sur les diverses espèces de mesure, on trouvera que les mesures paires, comme les mesures impaires ne sont au résumé que la même mesure présentée sous des formes différentes, et qu'on pourrait écrire, par exemple, la mesure de deux blanches avec une mesure de deux noires, la mesure de trois blanches avec une mesure de trois croches, etc., pourvu qu'on en modifiât la valeur au moyen du mouvement.

Il est enfin reconnu que toute espèce de mesure peut se distinguer par le mode d'exécution, de manière que plus la valeur des notes composant une mesure est petite, plus en général une composition sera exécutée avec douceur, et *vice*

versa, plus la valeur en est grande, plus l'exécution sera énergique. C'est ainsi, par exemple, qu'on exécute diversement les noires dans un allégro que les doubles croches dans un largo, quoique ces dernières aient à peu près le même mouvement que les premières dans leurs Temps respectifs. En considérant la chose sous cet aspect, on reconnait que les différentes espèces de mesure offrent au compositeur un puissant moyen pour caractériser sa composition; il devient par-là très important de choisir la mesure la plus convenable. Les anciens compositeurs étaient si rigoureux sur ce point, que parfois ils écrivirent même en mesure à $\frac{2}{16}$, $\frac{3}{16}$.

TEMPO DEBOLE = TEMPS FAIBLE. — (V. *Tempo forte*).

TEMPO DI MARCIA. — *Mouvement de marche*, ordinairement *Allegro maestoso.*

TEMPO DI MINUETTO. (*Mouvement de menuet*). — Autrefois c'était un mouvement modéré, propre à l'air de danse du même nom; peu à peu ce mouvement s'est accéléré, et maintenant il est en général très rapide.

TEMPO FORTE = TEMPS FORT. — C'est le nom que l'on donne à la partie la plus sensible de la mesure, différemment de celle qui est la moins sensible et qu'on appelle *Temps faible.* Dans la mesure à deux Temps c'est le premier qui est fort; dans la mesure à trois et à quatre Temps, le premier et le troisième sont forts. C'est sur le Temps fort que se placent les syllabes longues et accentuées.

TEMPO GIUSTO. — Mouvement modéré.

TEMPO PRIMO (*Mouvement premier*). — Cette expression renvoie au mouvement précédent.

TEMPO RUBATO (*Temps dérobé*). — Ces mots italiens signifient quelquefois le déplacement de l'accent grammatical, en rendant le Temps faible plus sensible que le Temps fort (fig. 147); parfois ils indiquent aussi l'insertion d'une mélodie d'une mesure à Temps pairs dans une à Temps impairs, et *vice versa* (fig. 148). De tels procédés n'ont

d'autre but que de rendre la composition plus piquante et d'en faire ressortir les contrastes.

Les plagiaires, en volant les mélodies de quelques compositeurs, tâchent parfois de masquer leur larcin au moyen du *Tempo rubato*.

TEMPO SENSIBILE = TEMPS SENSIBLE. — (V. *Tempo forte*).

TEMPOREGGIARE = TEMPORISER, *v. a.* — Ceux qui accompagnent et ceux qui dirigent sont souvent obligés, pour seconder le chanteur ou le concertiste, de s'écarter de l'exacte observance de la mesure et d'allonger ou abréger la justesse du Temps : cette manière de procéder s'appelle en italien *Temporiser*.

TEMPUS IMPERFECTUM. — Nom ancien de la mesure à Temps pairs où une brève avait la valeur de deux semi-brèves.

TEMPUS PERFECTUM. — C'est ainsi qu'on appelait autrefois la mesure à Temps impairs où la brève valait deux semi-brèves.

TEMPUS VACUUM. — C'était, dans l'ancienne musique, le silence que l'on pratiquait dans certaines mélodies, lorsque le vers final manquait d'une syllabe, afin de conserver un mouvement égal dans la mesure. Ce court silence, qui avait la valeur d'une *mora* (Voy. ce mot) ou d'un Temps syllabique, s'appelait *Limma*, et celui de la valeur de deux *moras* avait le nom de *Prothèse*.

TENEIDOS. — C'est le nom grec d'un morceau de musique pour la flûte.

TENORE = TÉNOR, *s. m.* — Voix d'homme dont l'étendue en général est de *do* ou *ré* clé de basse entre les lignes, au *sol* ou *la* clé de violon aussi entre les lignes.

TENORIUM. — Choriste.

TENUTA = TENUE, *s. f.* — Note soutenue pendant un certain nombre de mesures.

TEORETICO = THÉORICIEN, *s. m.* — Se dit de celui qui connait et sait bien traiter la partie scientifique de la musique.

TEORIA MUSICALE = THÉORIE MUSICALE. — Assemblage de toutes les connaissances qui résultent de l'étude spéculative des objets de cet art, tels que la grammaire, la rhétorique, l'esthétique, la connaissance de la structure des instruments, ainsi que l'acoustique et la mathématique comme sciences auxiliaires.

TERNARIO = TERNAIRE, *adj.* — (Voy. *Binario*).

TERPODIO = TERPODIUM, *s. m.* — Instrument appartenant à l'espèce des clavi-cylindres, inventé vers 1817 par Jean David Buschmann, de Friederichsrode, près de Gotha.

TERTIA CONJUNCTARUM. — Nom latin de la seconde corde du tétracorde *synnemenon.*

TERTIA DIVISARUM. — Seconde corde du tétracorde *dieuzeugmenon.*

TERTIA EXCELLENTIUM. — Nom latin de la seconde corde du tétracorde *hyperbolaeon.*

TERTIA MODI ou TERTIA TONI. — (Voy. *Mediante*).

TER UNCA. — Nom ancien de la double-croche.

TERZA = TIERCE, *s. f.* — C'est une des heures canoniques, ou partie de l'office divin, dont les psaumes se mettent en musique et s'appellent *Psaumes de Tierce.*

TERZA = TIERCE, *s. f.* — Intervalle de trois degrés; on distingue trois espèces de tierce, savoir : 1° la *tierce majeure,* comme *do mi;* 2° la *tierce mineure,* comme *mi sol,* et 3° la *tierce diminuée,* comme *sol ♯ si ♭,* ou *ré ♯ fa.*

Tous les accords sont originairement composés de tierces. La triade est composée de deux tierces, l'accord de septième de trois, l'accord de neuvième de quatre; tous les autres accords ne sont que des renversements de ceux-ci. On peut donc dire qu'il n'est pas d'harmonie sans tierces, ou que les tierces sont les éléments de l'harmonie.

TERZA DECIMA = TREIZIÈME, *s. f.* — Intervalle de 13 degrés, ou la sixte de l'octave. Elle porte ce nom : 1° dans le contrepoint double, où elle diffère de la sixte ; 2° quand elle constitue la principale dissonance d'un accord dissonant (Voy. *Accordo di Terzadecima*).

TERZA PARTE DI SUONO = TIERS DE SON. — Les théoriciens entendent par cette dénomination un intervalle dont le rapport est représenté par $\frac{623}{648}$, composé du diesis et du comma syntonique, et qu'on emploie cependant dans la musique pratique. Dans la science canonique cet intervalle se développe comme différence entre l'octave naturelle et celle qui résulte de l'addition de quatre tierces mineures.

TERZETTO, *s. m.* — (Voy. *Trio*).

TERZINA, *s. f.* = TRIOLET, *s. m.* — Groupe composé de trois notes pour deux et sur lequel on place souvent un 3. Ainsi, par exemple, dans la mesure de deux noires une mesure peut être composée de cinq croches lorsque trois de celles-ci ne dépassent pas la valeur des deux autres. Dans ce cas on presse un peu plus le mouvement des premières.

TERZO SUONO = TROISIÈME SON. — (Voy. *Suono*).

TESTA = TÊTE, *s. f.* — La tête ou le corps d'une note est cette partie qui en détermine la position, et à laquelle tient la queue, quand elle en a une.

TESTUDO. — Nom latin du luth.

TETRACORDO = TÉTRACORDE, *s. m.* — Ce mot grec vient de τέτρα, quatre, et χορδή, corde (Voy. l'article *Greci antichi*).

TETRACOMOS. — Nome grec chanté en l'honneur d'Hercule.

TETRADIAPANOS. — Nom grec de la triple octave.

TETRAOEDIOS. — On croit que les Grecs ont qualifié par ce nom un morceau de musique composé de quatre strophes,

chacune desquelles se chantait dans un ton différent des autres.

TETRATONON. — Nom grec de la quinte augmentée, ou sixte mineure.

THESIS (en frappant). — La partie sensible de la mesure. *Per thesin* indique surtout un chant ou contrepoint où les notes montent du grave à l'aigu.

THIASOS. — Nome grec chanté en l'honneur de Bacchus.

TIBIA. — Ancien nom latin des instruments à vent avec des trous tels que la flûte.

TIBIA EMBATARIA. — (Voy. *Adonion*).

TIBIA MULTISONANS. — Flûte d'un son fort, en usage chez les anciens Égyptiens.

TIBIA SISTICINUM. — Flûte employée par les anciens dans les funérailles.

TIBIA UTRICULARIS. — Musette.

TIBIAE BIFORES ou TIBIAE CONJUNCTAE. — Doubles flûtes.

TIBIAE GALLICAE. — Flageolets.

TIBIAE GEMINAE. — (Voy. *Tibiae Pares*).

TIBIAE INFLEXAE. — Cornets.

TIBIAE OBLIQUAE. — Flûtes traversières.

TIBIAE PARES. — Espèce de flûte double des anciens, formée de deux flûtes d'une égale grandeur jointes ensemble. On donnait quelquefois à cet instrument le nom de *Tibiae geminae*.

TIBILUSTRIUM. — C'est le nom de la fête des joueurs de flûtes des anciens Romains, qui se célébrait tous les ans le 13 juin.

TIERCE DE PICARDIE. — On appelle quelquefois ainsi (en France) la tierce majeure frappée au lieu de la mineure à la finale d'un morceau composé en mode mineur. Ce nom lui vient de ce que l'usage de cette finale est resté dans la

musique qu'on exécutait dans les cathédrales de la Picardie, plus long-temps qu'ailleurs.

TIMPANI, *s. m. pl.* = TIMBALES, *s. f. pl.* — Deux bassins sphériques en cuivre, sur lesquels on adapte des peaux fortement tendues au moyen d'un cercle de fer et de plusieurs écrous, forment l'instrument que nous nommons *timbales*. En frappant successivement sur l'une et l'autre de ces peaux avec des baguettes, on obtient deux sons très distincts; leur différence provient de l'inégalité des bassins. En serrant plus ou moins les écrous du cercle de fer, on parvient à changer le ton des timbales, et, dans certains tons, on les accorde de manière à ce que la tonique soit à la quarte au dessous, ou la dominante à la quinte supérieure, ce qui revient au même.

Le roulement de timbale s'exécute par le mouvement alternatif des deux baguettes en frappant deux coups avec chacune d'elles. Le roulement de timbale produit un effet surprenant dans le *crescendo* et le forté d'un orchestre; il a quelque chose de mystérieux et de sinistre s'il est fait pianissimo, ou si les timbales sont voilées.

Les timbales, étant limitées à deux notes seulement, sont soumises souvent à de longs silences. Mais quelques compositeurs modernes, sans exclure les plus célèbres, se permettent à cet égard des licences, en faisant, par exemple, résonner les timbales *do, sol*, sur les harmonies *ré, sol,* sous prétexte que *do* est la septième de *ré*, et d'autres choses semblables qui produisent un mauvais effet. Pour éviter cet inconvénient, M. Castil-Blaze proposa, il y a quelques années, d'introduire dans l'orchestre trois timbales placées en triangle, de manière que deux resteraient accordées comme à l'ordinaire, et qu'à la troisième on ajouterait la deuxième du ton pour le mode majeur et la septième pour le mode mineur. Par exemple, dans le ton d'*ut majeur, ut, sol, ré,* dans le ton d'*ut mineur, ut, sol, si* ♭. Il est inutile de faire le détail des

nombreuses combinaisons de cette note avec les deux que l'on possède déjà. On aperçoit au premier coup d'œil le champ vaste qu'elle ouvre au compositeur. Les timbales, avec cette nouvelle ressource, peuvent être employées avec un grand avantage, sans apporter la moindre gêne au jeu de l'exécutant, qui se trouve placé au centre du triangle.

Il y a long-temps * qu'on s'occupe de remédier aux imperfections des timbales, et c'est surtout la manière de changer l'accord qui a été l'objet de nombreuses recherches. On sait que l'accord se faisait (et se fait encore dans la plupart des timbales ordinaires) au moyen de six, de huit, et même d'un plus grand nombre de vis, servant à serrer le cercle de fer qui produit la tension de la peau, et qu'il faut tourner ces vis successivement en tâtonnant pour déterminer la justesse du ton voulu; opération longue, fastidieuse, et dont la difficulté se fait doublement sentir lorsqu'on est obligé de la faire pendant l'exécution d'un morceau.

Réunir l'action de toutes ces vis dans celle d'une seule, la déterminer par un régulateur pour chaque ton, telle est l'idée qui domina les principaux essais de perfectionnements, et que l'on est parvenu à réaliser avec plus ou moins de bonheur par différents moyens.

Nous allons passer en revue quelques unes des principales améliorations.

En 1812, M. Gerhard Cramer, timbalier de la cour de Munich, imagina un mécanisme au moyen duquel on pouvait accorder promptement les timbales dans un ton voulu. On ignore quel était son procédé; mais l'accord se faisait, à ce qu'on assure, en un clin-d'œil, et les timbales ne perdaient rien de leur sonorité. Il paraît que cette invention n'eut pas de suite.

En 1815, François Reisse, facteur d'instruments à Stras-

* Ajouté par le Traducteur.

bourg, construisit des timbales dans lesquelles l'accord s'opérait instantanément au moyen d'une seule vis placée au milieu et en dehors du bassin. A cette vis allaient aboutir quatre branches attachées à quatre endroits d'un cercle de fer qui se trouvait au dessous du cercle ordinaire qui sert à tendre la peau. La vis se tournait au moyen d'un levier dont le moindre mouvement faisait hausser ou baisser le ton.

En 1821, M. Stumpf, musicien attaché à l'orchestre d'Amsterdam, inventa un moyen tout différent pour obtenir le même résultat. Son mécanisme, dont il gardait le secret, était placé dans l'intérieur de la timbale. L'accord s'opérait de la manière que voici : le bassin était fixé sur un pied et attaché de telle sorte qu'on pouvait le tourner à droite ou à gauche. C'est en tournant le bassin même qu'on accordait l'instrument, ce qui se faisait assez vite pour pouvoir changer l'accord pendant l'exécution de quelques mesures.

En 1827, M. Labbaye, facteur d'instruments de cuivre à Paris, montra, à l'exposition des produits de l'industrie, une *timbale mécanique* que l'on pouvait accorder d'un seul coup par le moyen d'un régulateur, qui indiquait le degré de tension nécessaire pour chaque note voulue. L'opération se faisait à l'aide d'une poignée que l'on tournait avec la main. L'auteur de cette ingénieuse invention reçut la médaille d'argent ; mais son instrument ne parvint pas à remplacer les timbales ordinaires, dont on continue toujours à se servir dans nos orchestres.

En 1836, M. Eiblinger, de Francfort, inventa pour les timbales un mécanisme qui, d'après quelques rapports, surpasse tout ce qui avait été fait jusqu'à cette époque.

Enfin, les journaux de Naples, du 28 mai 1838, ont rapporté que M. Catterino-Catterini, premier timbalier de l'orchestre du théâtre de Saint-Charles, a perfectionné la timbale en y ajoutant un mécanisme qui est mis en mouvement avec onze pédales, et au moyen duquel on peut produire, par

deux timbales, une série complète de vingt-deux sons. Il paraît que deux timbales perfectionnées par M. Catterino-Catterini ont été employées avec le plus grand succès au théâtre Saint-Charles. La seule objection qu'on y fait, c'est que le mécanisme est trop compliqué pour ne pas être sujet à se déranger souvent.

Une série de vingt-deux sons obtenus sur une paire de timbales qui, dans son état ordinaire, n'est capable d'en rendre que deux, serait vraiment une merveille musicale digne des plus grands éloges. Mais avant de prononcer sur la vérité et le mérite de cette invention, il faut attendre des renseignements plus détaillés et plus précis. *

TIMBALES. — Jeu d'orgue dont les tuyaux sont en bois. Il sonne l'unisson du bourdon de seize pieds. En accordant le jeu des timbales un peu plus haut que ceux des bourdons, on obtient une espèce de tremblement qui ressemble assez au roulement des timbales.

TIMPANISTA = TIMBALIER, *s. m.* — Musicien qui joue des timbales.

TINTINNABULUM. — Instrument des anciens, composé d'un certain nombre de cloches.

TIORBA, *s. f.* = THÉORBE, *s. m.* — Instrument à cordes de la famille des luths, inventé, au commencement du XVI[e] siècle, par un musicien italien nommé Bardella, et employé autrefois pour l'exécution de la basse continue tant à l'église qu'au théâtre. Le théorbe est plus grand que le luth, et a deux manches, l'un pour les cordes qui se doigtent sur le manche, l'autre pour les grosses cordes qui servent pour les basses et qui se pincent à vide.

Le théorbe, instrument favori des dames de la cour de Louis XIV, est maintenant abandonné.

Le Dictionnaire de l'Académie a conservé l'ancienne

* Anders.

manière d'écrire le nom de cet instrument : *tuorbe.*

TIPO (*type*). — Nom de la corde génératrice du système musical.

TIRA MANTICI = SOUFFLEUR D'ORGUE. — Celui qui fait mouvoir les soufflets de cet instrument.

TIRA TUTTO. — Registre qui ouvre tous les jeux de l'orgue à la fois (Voy. *Organo*).

TIRADE, *s. f.* — Nom que l'on donnait autrefois à une suite de plusieurs notes de même valeur, se suivant par degrés conjoints en montant ou en descendant.

TIRANA, TONADILLA (esp. *tiranas, tonadillas*). — Chansons espagnoles qui se chantent et ne se dansent pas (Voy. *Spagna*). La mesure de ces airs est à trois Temps, d'un mouvement un peu lent et d'un rhythme syncopé.

TIROLESE = TYROLIENNE, *s. f.* — Espèce de valse ou mélodie notée en triolets, en mesure à trois Temps et d'un mouvement modéré. Les chansons tyroliennes ont toutes la même cantilène et s'exécutent ordinairement avec une voix de tête assez particulière, et que les nationaux appellent *dudeln.*

TO HO TO. — Espèce d'intonation militaire de la trompette, qui produit un effet semblable au son de ces syllabes.

TOCCATA = TOCCATE, *s. f.* — Ancienne pièce de musique écrite pour le clavecin, l'orgue ou le piano. Elle ne diffère de la sonate qu'en ce qu'elle n'est composée le plus souvent que d'un seul morceau.

Toccata vient de *toccare* (Toucher).

TOCCATO, *s. m.* — Mot italien dont on a fait en français *toquet* ou *doquet*, qui est le nom de la quatrième partie de trompette d'une fanfare (Voy. *Tromba*).

TOROK-SIP. — (Voy. *Transilvania*).

TONADILLA. — (Voy. *Tirana*).

TONALE = TONAL, ALE, *adj.* — (Voy. l'art. suivant).

TONALITA=TONALITÉ, *s. f.*—Propriété de chaque mode musical qui se manifeste dans l'emploi de ses cordes essentielles.

C'est dans ce sens que l'on dit une *fugue tonale.* Le sujet et sa réponse n'excèdent pas les bornes de l'échelle du mode dans cette espèce de fugue, et les cordes qui la caractérisent sont la première, la quatrième et la cinquième.

L'octave, la quinte et la quarte de la première note du mode sont des intervalles tonals; mais ils cessent d'avoir cette propriété du moment qu'on les emploie sur les seconde, troisième et sixième notes du mode; attendu que ces cordes, étant engendrées par les cordes tonales, ne peuvent être considérées comme génératrices sans donner l'idée implicite d'un nouveau mode. C'est cette force tonale des première, quatrième et cinquième notes du mode qui, dans la musique moderne, a fait abandonner les anciens modes phrygien et hypo-phrygien, mixo-lydien et hypo-mixo-lydien, connus dans le plain-chant sous les dénominations de troisième et quatrième tons, septième et huitième tons; ces modes participant à la fois de deux échelles bien distinctes dans l'emploi de leurs mélodies.

TONE (lat. *extensio*). — Espèce de composition musicale des anciens Grecs, dans laquelle on exécutait plusieurs syllabes successives sur le même ton.

TOQUET, *s. m.* — (Voy. *Toccato*).

TONICA = TONIQUE, *s. f.* — Base ou première note de la gamme du ton. Tous les airs finissent communément par cette note, surtout à la basse.

TOPH ou TOF. — Ancien instrument des Hébreux qui, au dire de la plupart des auteurs, ressemblait au tambourin.

TORROPIT. — Nom de la guimbarde dans l'Estonie.

TRACTUS. — Nom ancien d'un certain air triste qu'on chantait autrefois, dans l'église catholique, après l'épître à la place de l'alleluia, en prolongeant la voix en signe de plainte.

TRAGEDIA = TRAGÉDIE, *s. f.* — Ce mot signifie proprement *chant pour le bouc* (du grec τράγος, bouc, et ᾠδή, chant), c'est-à-dire un poème pour prix duquel le

vainqueur de la lutte poétique remportait un bouc. *Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum* (*Horat.*, *ep. ad Pir.* 220).

TRANSILVANIA = TRANSYLVANIE (notices historiques sur la musique de la). — La Transylvanie constitue, comme on sait, une partie de l'ancienne Dacie. Ceux de ses habitants qui n'ont pas encore atteint un certain degré de civilisation sont les Valaques, descendants, au dire de quelques auteurs, des colons romains au temps de Trajan. Les Valaques, qui s'appellent eux-mêmes du nom de *Romains*, portent un costume à l'instar de celui de ce peuple et parlent une langue mélodieuse, qui a beaucoup de rapport avec les langues latine et italienne.

Relativement à l'ancienne musique transylvane, nous manquons de données bien exactes pour faire connaître son origine, grecque ou romaine, quelle qu'elle soit, et pour pouvoir en parler d'une manière précise. L'abbé Eder, dans son ouvrage intitulé : *Observationes ad historiam Transilvaniæ*, a recueilli avec beaucoup de soin, dans les livres et manuscrits, toutes les notices qui intéressent ce pays et se rapportent à ses progrès de civilisation pendant l'espace de cinq siècles, c'est-à-dire de 1000 à 1500, et il ne fait aucune mention de la musique; c'est pourquoi nous ne parlerons dans cet article que de l'état actuel de la musique transylvane.

Il semble que la musique et la poésie sont aussi inséparables des Valaques que, suivant l'opinion la plus générale, ces arts l'étaient des anciens Grecs et Romains; car il n'est pas d'air qui ne soit chanté sur des paroles, pas de poésie qui ne soit accompagnée de musique. Pendant la danse même on entend déclamer une espèce de dithyrambes qui ne blessent aucunement les oreilles des femmes valaques, mais qui effaroucheraient probablement un peu le beau sexe des autres nations. Les femmes valaques sont très passionnées pour le

chant et la poésie, dans lesquels elles trouvent une occupation agréable, tant pendant leur travail que dans les heures d'oisiveté. Elles chantent leur amour, leur chagrin, et même le souvenir de leurs morts sur les tombeaux.

Les Valaques ne connaissent ni les notes ni tout autre signe de notation, et il n'est jamais passé par la tête d'aucun individu de cette nation à demi civilisée, de chanter autrement qu'à l'unisson ou à l'octave, quoique ce peuple entende tous les jours les chansons et les airs de danse des autres nations. Les harmonies modernes ne sont pas nationales chez les Valaques; en effet les Bohémiens (*zingari*), qui dans leur musique font entendre des accords harmoniques, jouent à l'unisson ou à l'octave aussitôt qu'ils accompagnent les airs des Valaques. Il reste à savoir à présent si ce mode d'exécution est vraiment originaire des Grecs ou des Romains.

Toutes les chansons valaques ont un mouvement lent et lourd; la plupart de leurs airs ne peuvent être réglés par aucune mesure, comme les *Ranz des Vaches* des Suisses. Les airs de danse ont cependant un mouvement lent modéré qui peut être marqué en mesure à 2/4. Les chansons s'exécutent ordinairement dans le mode mineur, et les danses dans le mode majeur.

Quant à la musique d'église il n'existe pas de différence entre celle des Valaques et celle des Grecs modernes, à cause du rapport qu'ont entre eux les rits et les cérémonies religieuses de ces deux peuples. Les prêtres seuls et quelques enfants sont chargés de la partie chantante, qu'on exécute également à l'unisson ou à l'octave, sans orgues et sans instruments, et qui n'est autre qu'un chant de simple tradition.

Les instruments des Valaques consistent en deux espèces de flûte, en un violon accordé dans les tons *la*, *ré*, *la*, *ré*, et en une cornemuse qu'on ne trouve cependant que vers les frontières de la Hongrie.

La Transylvanie est en outre habitée par des colonies dont

les plus anciennes sont aujourd'hui celles des Hongrois et des Seckler, qui cultivent la musique à l'instar de leurs nations. Les Seckler surtout, dans leurs levées générales, faisaient usage autrefois du *Torok-Sip* (fifre turc), ou *Taragato-Sip* (fifre militaire), qui servait de signal dans les émeutes rakoctiennes à la fin du XVII[e] siècle; c'est pourquoi cet instrument s'appelait aussi *Rakotzi-Sip* (Voy. *Ungheria*).

La colonie saxone qui habite la Transylvanie marche, dans la culture de la musique, d'un pas égal à celui de sa nation. Ce furent les Saxons qui les premiers introduisirent des orgues dans leurs églises, où l'on trouve partout aujourd'hui des organistes et des orchestres passables pour accompagner les chants des cérémonies religieuses. Dans les gymnases réformés de toutes les villes, il existe depuis long-temps des cours de musique, dont le but principal est de former des musiciens pour le service des églises.

TRANSITUS. — Sons et accords qui tombent sur le Temps faible.

TRANSITUS IRREGULARIS. — Emploi de ce qu'on appelle les notes fausses.

TRANSITUS REGULARIS. — Notes d'agrément.

TRANSIZIONE = TRANSITION, *s. f.* — Passage d'un ton à un autre. L'art de faire succéder convenablement une modulation à celle qui la précède, est une des parties essentielles de l'étude de la composition. *Voyez* aussi l'art. *Modulation*, où l'on parle de la différence qui existe entre la transition et la modulation.

Un compositeur habile peut employer les transitions comme moyen artificiel, propre à exprimer les sentiments sans se lier pour cela à l'affinité des tons; il peut aussi faire ses transitions dans les tons les plus éloignés, pourvu qu'il sache user adroitement d'un moyen de retour. A cet effet on doit éviter les véritables cadences qui détruisent trop l'unité du tout et le sentiment du ton principal.

Les compositeurs qui font usage des transitions dans le seul but d'éviter l'uniformité des tons, doivent choisir ceux qui s'harmonisent le mieux avec le ton principal ; ainsi, par exemple :

Dans le mode majeur on pourra choisir : 1° le mode majeur de la quinte ; 2° le mode mineur de la sixte ; 3° le mode mineur de la tierce ; 4° le mode majeur de la quarte; et 5° le mode mineur de la seconde.

Dans le mode mineur ce sont : 1° le mode majeur de la tierce; 2° le mode mineur de la quinte ; 3° le mode mineur de la quarte ; 4° le mode majeur de la sixte mineure ; et 5° le mode mineur de la septième mineure.

Relativement à l'ordre de ces transitions, on adopte encore aujourd'hui l'usage des anciens (du moins dans le style sérieux), c'est-à-dire dans le mode majeur on termine la première période principale sur le mode majeur de la dominante ; dans la seconde période principale la modulation s'approche du mode mineur de la sixte ou même de la tierce, etc.

Depuis que Haydn et Mozart ont tracé une nouvelle voie pour la modulation, on commence à s'écarter de l'ancienne méthode, et il n'est pas rare de trouver aujourd'hui des morceaux de musique dont la période principale se termine sur tout autre ton que la dominante, et quelques autres encore dont la période s'arrête sur un ton très éloigné du ton principal. Mais quoique les meilleurs compositeurs, tels que Salieri, Vogler, nous en aient donné des exemples, il faut néanmoins plaindre le sort de la musique réduite par quelques musiciens à ne représenter, dans leurs compositions, qu'une espèce de tableau qui indique la manière de moduler d'un ton à un autre.

TRANSIZIONE ENARMONICA = TRANSITION ENHARMONIQUE. — C'est celle où une ou plusieurs des parties font un intervalle enharmonique, comme *do* ♯ et *ré* ♭. Les transitions enharmoniques font beaucoup d'effet à la scène, surtout lorsque les personnages éprouvent une grande surprise, ou

qu'un événement imprévu change tout à coup leur situation.

TRASPORTARE = TRANSPOSER, *v. a.* — C'est noter ou exécuter un morceau de musique dans un autre ton que celui où il a été écrit par le compositeur.

TRASPORTATO = TRANSPOSÉ, *adj.* — Tons transposés (Voy. *Fa fictum, Tuoni ecclesiastici*).

TRATTATO = TRAITÉ, *s. m.* — On donne ce nom, en musique, aux divers ouvrages classiques qui traitent avec méthode de la théorie et de la pratique de la musique en général, ou de quelques unes de ses parties, telles que l'harmonie, le contrepoint ou la fugue.

TREMOLANDO (en tremblant). — (Voy. *Tremolo*).

TREMOLO (tremblement). — Le *tremolo* est un effet que l'on produit sur les instruments à archet, en faisant aller et venir sur les cordes l'archet avec tant de rapidité que les sons se succèdent les uns aux autres sans laisser remarquer aucune solution de continuité.

Le *tremolo* s'indique par une ligne horizontale tremblée (〰〰) placée sur des croches simples, doubles, triples ou quadruples, selon que la mesure ou le mouvement l'exigent. Le *tremolo* est un des moyens les plus puissants de la musique dramatique, et s'emploie avec succès pour accompagner un récitatif véhément et passionné.

Les effets du *tremolo* se rendent parfaitement sur le piano, en frappant au moins deux touches alternativement et avec un mode d'exécution très rapide.

TRIADE, *s. f.* — (Voy. *Accordo*).

TRIANGOLO = TRIANGLE, *s. m.* — Instrument de percussion qui consiste en une petite tringle de fer pliée en forme de triangle, sur laquelle on frappe avec une baguette de même métal pour en tirer du son.

Pour que les vibrations du triangle ne soient pas interceptées, on a soin de le tenir suspendu à un cordon.

TRIAS, TRIAS HARMONICA. — La triade, ou accord de $\frac{5}{3}$.

TRIAS DEFICIENS ou TRIAS MANCA. — Triade diminuée.

TRICINIUM. — Nom de petits morceaux de musique pour trois cors ou pour trois trompettes.

TRIEMITONIUM ou TRIHEMITONIUM. — Nom grec de la tierce mineure.

TRIFONO = TRIPHONE, *s. m.* — Instrument de musique inventé en 1810 par un certain Weidner, de Fraustadt. Sa forme est celle d'un clavecin droit. Pour en jouer on couvre ses mains de gants, dont les doigts sont enduits de colophane pulvérisée, et l'on frotte les cordes de haut en bas, tantôt lentement, tantôt rapidement. Le son que cet instrument produit est agréable et ressemble à celui de la flûte. La *Gazette musicale* de Leipsick, année 1810, numéro 30, en donne une description détaillée.

TRIGONON, *s. m.* — Instrument à cordes en forme triangulaire, des Grecs. Harpe de Syrie.

TRILLARE = TRILLER, *v. n.* — Exécuter le trille.

TRILLO = TRILLE, *s. m.* — Mouvement alternatif et accéléré sur deux notes voisines, qu'on indique par les deux lettres *tr.* La plupart des artistes exécutent le trille en commençant par la note qui est un degré au dessus de celle sur laquelle il est placé. Le trille doit correspondre à la nature de la gamme dans laquelle se trouve la modulation, et doit être réglé suivant le mouvement, ou par huit notes pour chaque partie de la mesure, ou par quatre, ou même dans le *prestissimo* en mesure à $\frac{3}{8}$, par deux notes seulement. Le trille a en outre sa préparation et sa terminaison, qui en sont parties intégrantes, et sont formées de deux notes qui précèdent et suivent la note principale, ainsi qu'on le voit plus clairement dans l'exemple de la fig. 149.

Les plus belles qualités du trille sont la *rapidité*, la *souplesse* et la *parfaite égalité*. La rapidité du trille doit varier en raison du sens des mots ou du passage qu'on veut rendre avec plus ou moins d'expression. Il est une espèce de trille qui produit beaucoup d'effet par son moelleux. Un trille de longue durée doit commencer lentement et piano, augmenter peu à peu tant en rapidité qu'en intensité jusqu'au prestissimo et au fortissimo, et diminuer ensuite graduellement jusqu'au degré de lenteur et de piano par lesquels il avait commencé.

Quelques auteurs italiens distinguent le trille en *trillo lento legato*, qui consiste en une courte et douce ondulation de la voix sur telle ou telle note pendant le cours d'une mélodie large et chantante; en *trillo giusto*, qu'on doit battre avec une rapidité et une grande égalité; en *trillo sforzato*, qui augmente de rapidité vers la fin; en *trillo variato*, qui passe tour à tour à un plus ou moins grand degré de rapidité; en *trillo crescente cromatico*, celui qui monte par demi-tons; en *trillo mancante cromatico*, celui qui descend par demi-tons, etc.

Il y a en outre ce qu'on appelle la *chaîne de trilles*, ou succession graduelle de plusieurs trilles, ainsi que le *double trille* (Voy. fig. 150, *a*, *b*).

TRIMELES. — On croit que les anciens Grecs entendaient par ce mot un morceau de musique vocale accompagné de la flûte, et formé de trois strophes, dont la première était écrite dans le mode dorien, la seconde dans le mode phrygien et la troisième dans le mode lydien.

TRIO, *s. m.* — Composition musicale à trois parties, chacune desquelles revêt le caractère de voix principale; ou composition à deux voix concertantes, accompagnées d'une troisième qui leur sert de voix fondamentale.

Le trio vocal est presque toujours accompagné par l'orchestre ou par un instrument, tel que le piano, la guitare, etc.

Le trio instrumental n'est composé que de trois parties récitantes.

Le trio est regardé comme la plus parfaite de toutes les compositions, parce que c'est celle qui produit le plus d'effet proportionnellement aux moyens employés. Sa forme est très favorable au compositeur, car sa pureté n'est jamais altérée par des notes surabondantes et parasites, si le groupe des voix complète l'harmonie.

Dans le style instrumental on distingue deux sortes de trios : le trio concertant, où chaque partie récite et accompagne tour à tour, et le trio destiné à faire briller un seul instrument. Les trios de Viotti, Kreutzer, Baillot, pour le violon, ne sont à proprement parler que de belles sonates, accompagnées d'un second violon et d'un violoncelle. Mozart et Beethoven en ont composé de très beaux pour piano, violon et violoncelle. Les trios d'instruments à vent font peu d'effets ; il existe quelques œuvres de trios pour trois flûtes.

TRIPLICATO = TRIPLÉ, *adj.* — (Voy. *Intervallo*).

TRIPOLA ou TRIPLA=TRIPLE (mesure). — (V. *Tempo*). L'explication des *triples anciennes*, ou mesures à trois Temps, est très compliquée et maintenant tout à fait inutile. Celui qui désirerait en avoir une complète connaissance, peut consulter le long article du *Dictionnaire* de Brossard, au mot *Triple*.

TRIS DIAPASON. — Trois octaves. Vingt-deuxième.

TRITE. — Seconde corde des tétracordes les plus aigus de l'ancien système grec (Voy. le tableau des tétracordes à l'article *Greci antichi*).

TRITE DIEZEUGMENON. — Nom grec de la seconde corde du tétracorde *diezeugmenon*.

TRITE HYPERBOLAEON. — C'est ainsi que les anciens Grecs appelaient notre *fa* premier espace clé de violon (Voy. le tableau des tétracordes à l'article *Greci antichi*).

TRITE SYNNEMENON. — Ancien nom grec de notre *si* ♭ clé de basse au dessus des lignes.

TRITON, *s. m.* — Nom de l'intervalle composé de trois tons entiers, ou de la quarte augmentée.

TRIVIALE = TRIVIAL, *adj.* — C'est celui qui ne se distingue ni par ses belles ni par ses grandes qualités. Les objets qui sont dépourvus de qualités belles, sublimes et touchantes, n'arrêtent pas notre attention et ne nous intéressent pas.

TROCHEO = TROCHÉE, *s. m.* — (Voy. *Metro*).

TROMBA = TROMPETTE, *s. f.* — Instrument à vent sans trous, composé d'un tube en cuivre d'une égale grosseur, à partir de l'embouchure jusqu'au pavillon, et deux fois replié, afin de pouvoir, en jouant, le tenir plus commodément.

La trompette est le soprano du cor, car elle sonne une octave plus haut que cet instrument. On joue de la trompette de deux manières : en produisant un son doux comme celui du cor, ou bien un son fort, mêlé à des coups de langue, comme pour la musique militaire.

Les habiles trompettistes exécutent toute sorte d'airs et de traits sur un instrument aussi borné, et le maîtrisent au point de lui faire articuler les roulades légères de la polonaise.

Les intonations de la trompette se modifient pour les changements de tons de la même manière que dans le cor, c'est-à-dire par le moyen de tubes additionnels.

On emploie les trompettes au moins par couple dans une musique complète, et on les désigne par *première* et *seconde* trompette. Si l'on écrit des marches et des fanfares pour quatre trompettes, on donne à la troisième trompette le nom de *principale*, attendu que c'est elle qui exécute les passages rapides en double et triple coup de langue, les arpéges qui remplissent la partie intermédiaire. La quatrième s'appelle *toccato*, dont on a fait en français *toquet* ou *doquet*, et remplace ordinairement les timbales à défaut de celles-ci.

Divers essais avaient été faits, il y a environ trente ans, pour augmenter les ressources de la trompette, mais sans que le résultat eût répondu à ce qu'on attendait; enfin un Anglais, nommé Halliday, a imaginé d'y ajouter des clés, comme aux clarinettes ou hautbois, et ses recherches pour y parvenir ont été couronnées du succès; mais il s'est trouvé qu'il avait créé un nouvel instrument dont la qualité a peu de rapport avec le son de la trompette ordinaire; c'était une acquisition et non un perfectionnement. L'inventeur désigna sa trompette à clés sous le nom de *horn-bugle*. Cependant, au moyen de ce principe de construction des trompettes à clés, appliqué à des instruments de même nature, mais de plus grandes dimensions, on a fini par avoir l'alto, le ténor et la basse de cette même trompette, dont l'étendue est à peu près celle des voix auxquelles ces instruments correspondent.

La trompette a un son héroïque, guerrier et joyeux. Elle donne plus d'éclat aux magnificences d'une fête; elle ajoute à la vivacité de la musique et se joint assez bien au jeu solennel des timbales. La trompette est employée dans l'opéra, surtout dans les passages brillants, dans les morceaux à fortes passions, dans les chœurs, dans les finales, etc.

TROMBA = TROMPETTE. — Jeu d'orgue de la classe des jeux d'anches, qui sert d'unisson au principal.

TROMBA ARGIVA = TROMPETTE ARGIVE. — (Voy. *Salpinx*).

TROMBA CELTICA = TROMPETTE CELTIQUE. — (Voy. *Carnix*).

TROMBA CHINESE = TROMPETTE CHINOISE. — François Gemelli, dans le troisième volume des ses *Voyages*, dit que les Chinois ont un instrument en bois qu'ils estiment beaucoup, dont la forme est celle d'une cloche de trois pieds de longueur et entourée de cercles en or.

TROMBA DI CACCIA = TROMPE, *s. f.* — Cor dont on

se sert à la chasse; le son en est rauque. On donne à cet instrument le nom de *cor de chasse*.

TROMBA GALLICA = TROMPETTE GAULOISE. — (Voy. *Carnix*).

TROMBA MARINA = TROMPETTE MARINE. — Instrument monté d'une seule corde très grosse qu'on joue avec un archet, en appuyant sur cette corde avec le pouce de la main gauche; la forme de cet instrument est fort allongée, et son dos est arrondi en poire.

TROMBA MEDIA = TROMPETTE MOYENNE. — Ancienne trompette grecque d'un son grave.

TROMBA PAFLAGONICA = TROMPETTE PAPHLAGONIQUE. — Ancien instrument grec d'un son grave, et dont le pavillon ressemblait à une tête de bœuf.

TROMBA ROMANA = TROMPETTE ROMAINE. — Cet ancien instrument des Romains, d'une forme droite, se terminait en une ouverture évasée et un peu recourbée, ainsi qu'on le voit sur la gravure de plusieurs médailles et sur quelques sculptures de marbres anciens. La Renommée est représentée tenant cette trompette à la main; de semblables trompettes se trouvent aussi sculptées sur la colonne Trajane.

TROMBETTA = TROMPETTE, *s. m.* — Nom de celui qui joue de la trompette dans la cavalerie.

TROMBETTARE = TROMPETTER, *v. a.* — Jouer de la trompette.

TROMBETTATORE, TROMBETTIERE = TROMPETTISTE, *s. m.* — Musicien qui joue de la trompette dans les orchestres.

TROMBONE, *s. m.* — Cet instrument à vent en cuivre, non percé de trous, avec une large embouchure, a aujourd'hui encore presque la même forme qu'il avait il y a trois siècles. Ses tuyaux, introduits dans une pompe à deux branches qui se recouvre sur une longueur de vingt-cinq pouces environ,

s'allongent et se raccourcissent à volonté, et donnent les moyens d'attaquer les tons aigus et les tons graves de son diapason (Voy. aussi l'art. *Istrumenti da Fiato*).

Il y a trois trombones : le plus petit est le *trombone alto* pour lequel on écrit la musique sur la clé d'*ut* troisième ligne ; le moyen est le *trombone ténor*, dont la musique se note sur la clé d'*ut* quatrième ; et le plus grand, le *trombone basse*, pour lequel on écrit la musique en clé de *fa* quatrième ligne. En Italie on ne se sert en général que de ce dernier.

Le trombone est propre à l'expression la plus solennelle, et produit un très bel effet dans les chœurs guerriers et religieux, dans les marches triomphales, dans les évocations magiques, etc. Ses accents, voilés par les sourdines, s'unissent merveilleusement aux chants funèbres. Les grosses notes lui conviennent beaucoup mieux que les passages rapides, et un trombone basse suffit pour un orchestre qui n'est pas très nombreux.

TROMBONE. — Jeu d'orgue de la classe des jeux d'anches qui sert d'unisson au principal.

TROMBONISTA = TROMBONISTE, *s. m.* — Musicien qui joue du trombone.

TROMPETTE A PISTONS. * — C'est à Henri Stœlzel que l'on doit l'invention de la *trompette à pistons* (Voy. *Cor à pistons*). Cet instrument n'a été connu en France que dans le courant de l'année 1826. A cette époque le célèbre compositeur Spontini, directeur général de la musique du roi de Prusse, adressa à M. Dauverné, professeur du Conservatoire, une trompette d'après le nouveau système de Stœlzel, mais qui laissait encore à désirer plus de justesse dans les sons et un troisième piston meilleur.

En 1829, M. Antoine Halary, facteur d'instruments, per-

* Ajouté par le Traducteur.

fectionna cette trompette en retranchant le troisième piston et en adoptant sur l'instrument deux petites coulisses qui servent à modifier le tempérament de chaque *ton* ou *corps de rechange*.

Le mécanisme de la trompette à pistons, dit M. Dauverné, ressemble à celui des instruments à vent qui forment leurs sons par le secours de trous ou de clés, puisque les pistons sont disposés de manière qu'en les faisant agir on modifie, à volonté, le degré d'élévation du son; par ce mécanisme, la trompette se trouve enrichie d'une grande quantité de notes qu'il lui était impossible de produire auparavant.

L'effet général des pistons est de baisser à volonté d'un demi-ton, d'un ton et d'un ton et demi, le diapason de toute l'étendue du *ton* ou *corps de rechange* placé sur l'instrument.

Voici quelles sont les fonctions de chaque piston : le piston supérieur, le plus près de l'embouchure, a la propriété, quand il est poussé, de baisser l'instrument d'un ton; si donc la trompette est en *sol*, la voilà en *fa*; sitot qu'on lève le doigt on revient au ton primitif. Le piston inférieur ne baisse l'instrument que d'un demi-ton, et, en appuyant sur les deux pistons à la fois, on baisse la trompette d'un ton et demi.

TROPI = TROPES. — C'étaient anciennement 1° certaines formules mélodiques qui servaient à la connaissance des huit tons d'église, dont quelques uns en avaient plusieurs, appelées *différences*, parce qu'elles différaient entre elles. * Les anciens, extrêmement désireux de mettre en vers leurs préceptes, firent succéder ces tropes sous certaines allégories et suivant l'ordre des tons. Ainsi, par exemple, *Adam*,

* Au moyen-âge le mot *trope* équivalait à celui de *mode*. Le père Martini (*Storia della Musica*, t. I, p. 386) démontre qu'à cette époque l'expression *tropus* signifiait même les huit tons d'église.

primus homo, désignait le trope du premier ton avec cinq *différences; Noe secundus*, celui du second ton, sans *différences; Tertius Abraham*, celui du troisième avec trois *différences; Quatuor Evangelistæ*, celui du quatrième avec quatre *différences; Quinque libri Mosis*, celui du cinquième avec une seule *différence; Sex hydriæ positæ*, celui du sixième avec une seule *différence; Septem scholæ sunt artes*, celui du septième avec cinq *différences; Sed octo sunt partes*, celui du huitième avec trois *différences*. Enfin, il y avait, comme neuvième ton, le *Tropus peregrinus*, où, à cause de son rare emploi, il n'existait aucune *différence*. 2° Les tropes étaient aussi autrefois une espèce de petit chant qu'on intercalait entre deux chants d'une plus longue durée pour les faire alterner, et consistaient originairement en un seul vers ou en deux vers tout au plus. Par la suite on les intercala dans l'intermède des épîtres, et on leur donna le nom de *Ornaturas* ou *Farcituras*.

TROUBADOURS, *s. m. p.* — (Voy. *Cantori Provenzali*).

TUBA. — Instrument à vent très ancien, non percé de trous, ou espèce de trompette égyptienne que quelques uns prétendent avoir été inventée par Osiris.

TSELSELIM. — Instrument de percussion des anciens Hébreux qui ressemblait, à ce que l'on croit, à un tambour de basque.

TUBA HERCOTECNICA. — Gerber, dans son nouveau Dictionnaire des musiciens, rapporte que le célèbre mathématicien prussien, Christiern Otter, donna le nom de *Tuba hercotecnica* à un instrument à vent qu'il fabriqua dans le XVIIe siècle pour le roi de Danemarck. Ce prince fut si content de ce présent qu'il fit frapper des thalers avec une nouvelle empreinte, et en fit remettre à Otter la somme de deux cent.

TUONI APERTI = TONS OUVERTS. — On appelle ainsi

les sons que l'on obtient sur le cor, sans introduire la main dans le pavillon.

TUONI DI CACCIA = TONS DE CHASSE. — On donne ce nom aux petits airs que les piqueurs sonnent sur la trompe pour guider les chiens dans une chasse au cerf, au sanglier, ou à toute autre bête. Ces tons de chasse ont chacun une signification particulière que les chiens comprennent parfaitement. Ils servent à faire connaître les différentes circonstances de la chasse, et à communiquer, à de grandes distances, les ordres de ceux qui la dirigent. Ces airs, écrits à $\frac{6}{8}$ et dans un mouvement vif, n'ont guère plus de huit mesures, et on les sonne toujours à l'unisson.

Les tons de chasse sont au nombre de dix-neuf, savoir :

1. La quête,
2. L'échauffement de quête,
3. Le lancé,
4. La vue,
5. Le hourvari,
6. Le retour,
7. La requête,
8. Le volcelet,
9. Le rapproché,
10. Le relancé,
11. Le débuché,
12. Le halali,
13. Le bat-l'eau,
14. La sortie de l'eau,
15. La retraite prise,
16. La retraite manquée,
17. L'appel simple,
18. La réponse à l'appel,
19. L'appel forcé.

Le *ton* de *halali* a été placé par Haydn dans son oratorio

des *Quatre Saisons*, et par Méhul dans la symphonie du *Jeune Henri.*

TUONI ECCLESIASTICI = TONS D'ÉGLISE. — Dans le IVe siècle de l'ère chrétienne saint Ambroise, archevêque de Milan, donna au plain-chant de l'Église occidentale une forme régulière en le limitant aux quatre modes dorien, phrygien, lydien et mixo-lydien. Vers la fin du VIe siècle, saint Grégoire y ajouta les modes hypo-dorien, hypo-phrygien, hypo-lydien et hypo-mixo-lydien. A partir de cette époque ces huit modes des anciens furent appelés les *huit tons d'église*, attendu qu'on les adopta pour le chant admis dans toutes les églises. De ces huit tons on en compte quatre *authentiques* ou principaux, et quatre *plagaux* ou collatéraux (V. l'art. *Modo*). Dans leur ordre les tons authentiques sont les 1er, 3e, 5e et 7e, et les plagaux sont les 2e, 4e, 6e et 8e tons. Voici de quelle manière on les distingue les uns des autres :

Lorsque dans le chant d'un ton on trouve l'octave divisée harmoniquement, et qu'on module à la quinte sur la note fondamentale, appelée en musique la première du ton, et que le degré le plus bas qu'on rencontre ne descend pas au delà de cette note fondamentale, ce ton s'appelle alors authentique. Mais si l'octave se trouve divisée arithmétiquement, et que par cette raison le chant, dès le commencement ou après quelques notes, descende de trois degrés ou d'une quarte plus bas que la note principale du ton, on l'appellera alors ton plagal.

Le discernement des tons authentiques ou plagaux est donc indispensable à celui qui donne le *ton* du chœur ; car si le chant est dans un ton authentique, il doit prendre la note principale du ton dans le bas ; et si le ton est plagal il doit la prendre dans le medium de la voix. Faute de cette observation on expose les voix à se forcer et à n'être pas entendues.

A tous ces tons réglés de la sorte, il est d'autres tons correspondants que l'on pratique sur l'orgue. En les con-

sidérant relativement au ton de la musique, ces tons ne peuvent se rapporter qu'à un ton majeur ou mineur. Les 1ers, 2e, 3e et 4e tons sont considérés comme se rapportant au mode mineur, et les 5e, 6e, 7e et 8e tons comme se rapportant au mode majeur; c'est pourquoi, à proprement parler, il n'y a que deux tons authentiques et deux tons plagaux dans le mode majeur de la musique, et autant dans le mode mineur. Relativement au ton de la musique on distingue le dernier des tons mineurs, c'est-à-dire le quatrième, et le dernier des tons majeurs, c'est-à-dire le huitième, comme ceux qui ont en outre une cadence différente.

Voici les tons de la musique qui servent aux huit tons d'église :

1er ton, *ré mineur*.
2e ton, *sol mineur*.
3e ton, *la mineur*.
4e ton, *la mineur*, finissant sur la quinte avec une cadence arithmétique.
5e ton, *ut majeur*.
6e ton, *fa majeur*.
7e ton, *ré majeur*.
8e ton, *sol majeur;* en pratiquant la modulation sur la quarte il sert au huitième ton.

Les tons d'église ne sont cependant pas toujours entonnés de la même manière; mais on peut les transposer pour la commodité des voix, et alors on les appelle *tons transposés*. Ces transpositions ne doivent pas dépasser les limites des cordes diatoniques qui y correspondent, et peuvent se faire à la quarte supérieure ou à la quinte inférieure.

L'intonation des psaumes pour chaque ton ecclésiastique se pratique, dans le chant romain, de la manière suivante:

Le premier commence sur la tierce de la note fondamentale du ton, et monte d'un degré, comme *fa, sol, la.*

Le second et le troisième commencent un degré au-dessous

de la note fondamentale, passent à cette note en montant d'un degré, et montent ensuite d'un saut à la tierce, comme *fa, sol, si♭* pour le second ton, et *sol, la, do* pour le troisième.

Le quatrième commence par la quatrième note relativement à celle sur laquelle se termine la cadence arithmétique de ce ton; il monte d'un degré, puis retourne à sa note primitive, comme *la, sol, la.*

Le cinquième commence par la note fondamentale du ton, et monte d'un saut à la tierce et à la quinte, comme *do, mi, sol.*

Le sixième commence par la note du ton et monte par degrés sur la tierce, comme *fa, sol, la,* ainsi que pour le premier ton, et ce n'est que par la suite du chant et surtout par la finale que le sixième se distingue du premier.

Le septième commence par la quarte au-dessus de la note du ton, descend d'un demi-ton, retourne ensuite au son primitif, et monte d'un degré, comme *sol, fa, sol, la.*

Le huitième, enfin, commence par la note du ton en montant d'un degré, et passe ensuite d'un saut à la quarte, comme *sol, fa, do,* ainsi que cela se pratique au commencement du troisième ton, et dans un endroit du second. Ces tons se distinguent entre eux par la suite du chant et par la finale.

Voilà quelles sont les intonations ordinaires par lesquelles commencent les psaumes; quant à leur intonation intermédiaire ou finale, non seulement elle est différente dans les différents tons, mais encore elle varie dans chacun d'eux en particulier, selon que cette intonation est fériale ou solennelle, etc. Le second et le huitième tons admettent dans l'intonation solennelle une note de plus, même dès le commencement du chant; c'est-à-dire, au lieu d'entonner *sol, la, do,* on entonne *sol, la, sol, do.*

Pour tout ce qui a rapport au chant des messes, dans le

rite romain, c'est-à-dire pour répondre au *Kyrie*, au *Gloria*, etc., c'est à l'organiste à donner l'intonation avant le premier *Kyrie*; c'est pourquoi il lui faut distinguer la messe qu'il doit jouer, si elle est du *simple*, du *semi-double*, du *double majeur*, du *double mineur*, de la *Vierge* des *Anges*, etc., afin de pouvoir, dans les différentes circonstances, accompagner de l'orgue la messe d'après la règle suivante :

Messe du simple. Le *Kyrie* est joué dans le huitième ton qu'on exécute ordinairement d'une manière régulière, c'est-à-dire en *sol* majeur. Les *Gloria* et *Sanctus* dans le second ton, ou en *sol* mineur, et la cadence pour les *Agnus Dei* dans le premier ton, ou en *ré* mineur.

Messe de semi-double. *Kyrie* dans le huitième ton, *Gloria* dans le premier, *Sanctus* et *Agnus Dei* dans le cinquième.

Messe du double majeur. *Kyrie* dans le quatrième ton, *Gloria* dans le huitième, *Sanctus* dans le premier, les *Agnus Dei* dans le cinquième.

Messe du double mineur. *Kyrie* dans le premier ton, *Gloria* dans le quatrième, *Sanctus* dans le huitième, qu'on transpose généralement une note plus bas, c'est-à-dire au *fa*, et la cadence pour les *Agnus Dei* dans le cinquième ton, mais transposé une quinte plus haut, et correspondant par-là au ton musical de *fa* majeur.

Messe de la Vierge. *Kyrie* dans le second ton, *Gloria* dans le septième ton, qu'on élève ordinairement d'une note ou d'une tierce mineure, *Sanctus* et *Agnus Dei* dans le cinquième ton, élevé au moins d'une tierce mineure.

Messe des Anges. On joue tout dans le cinquième ton, plus élevé d'un degré ou même d'une tierce mineure, c'est-à-dire en *ré* majeur ou en *mi* ♭ également majeur.

En France on distingue en outre les messes *des solennels mineurs*, *des solennels et annuels majeurs* et la messe *de Dumont*.

TUONI FINTI = **TONS FEINTS**. — (Voy. *Fa fictum*).

TUONI TRASPORTATI = **TONS TRANSPOSÉS**. — (Voy. *Tuoni ecclesiastici*).

TUONO = **TON**, *s. m.* — Ce mot a plusieurs acceptions en musique. Il signifie d'abord un intervalle formé par deux notes diatoniques, comme *do, ré,* etc.; dans la seconde acception il désigne le mode ou la constitution d'une gamme quelconque, avec les signes qui la caractérisent; enfin le ton c'est le degré d'élévation ou d'abaissement d'un instrument résultant de sa construction et de son accord.

Chaque ton a son caractère particulier; de là naît une source de variétés et de beautés dans la modulation; de là naît une diversité et une énergie admirable dans l'expression; de là naît enfin la faculté d'exciter des sentiments différents avec des accords semblables frappés en différents tons. Faut-il du gai, du brillant, du martial? Prenez les tons de *do, ré, mi*. Faut-il du grave, du religieux? Le *mi* ♭ et le *fa* l'exprimeront noblement. Faut-il du touchant, du tendre? Prenez les tons de *la, mi, si* ♭. *Fa* mineur va jusqu'au lugubre et à la douleur; *la* ♭ est très sombre, et un célèbre auteur l'appelle le *ton des tombeaux*; * *ré* mineur porte la tristesse dans l'ame. Le même ton peut revêtir en outre plusieurs caractères : le *do*, par exemple, exprime également l'innocence, la simplicité; le *mi* ♭, l'amour, etc. En un mot,

* Ce ton ne se trouve presque jamais dans les opéras des meilleurs compositeurs du dernier siècle. Nos compositeurs modernes en font un usage très fréquent, surtout avant la strette et le finale d'un opéra. Cet emploi ne vient pas de ce que ce ton est réclamé par la situation, mais de ce qu'il produit un plus grand effet avec la strette en *ut*, ton brillant qui contraste beaucoup avec le sombre *la* ♭. Le musicien intelligent reconnaît tout de suite cet artifice; et comme il est trop souvent employé, on peut dire que ce contraste ne produit plus aucun effet, pas même sur les moins connaisseurs.

chaque ton, chaque mode a son caractère propre qu'il faut connaître; et c'est là un des moyens qui ajoutent puissamment à la véritable expression musicale.

TUONO INTERO = TON ENTIER. — On se sert de ce mot pour distinguer, dans la gamme diatonique, les degrés les plus grands des plus petits, qu'on appelle demi-tons, et qui, dans la gamme diatonique naturelle, sont, par exemple, *mi fa* et *si do;* les autres cinq sont des tons entiers qu'on divise de nouveau, comme les demi-tons en tons entiers *majeurs* ou *mineurs* (Voy. l'article suivant).

TUONO MAGGIORE = TON MAJEUR. — Dans l'échelle harmonique, exposée à l'article *Rapport des intervalles,* on a développé les différents rapports des degrés *do ré* et *ré mi,* qui constituent un ton, c'est-à-dire *do ré,* comme 9 : 8, et *ré mi,* comme 9 : 10. Ce dernier rapport est plus petit que l'autre de 80 : 81, ou du comma syntonique. De tout cela il résulte que dans l'échelle *do, ré, mi, fa, sol, la, si, do,* les tons *do ré* et *la si* s'appellent *tons majeurs,* et les tons *ré mi, sol la, tons mineurs.*

On trouvera aussi cette différence en divisant harmoniquement la tierce majeure, par exemple, *do mi*, d'après la manière que nous avons exposée à l'article *Division des rapports.* Suivant cette opération, le ton *do ré* aura le rapport 9 : 8, et le ton *ré mi* 10 : 9.

Do				*Mi*
5		:		4
10	:	9	:	8
90	:	80	:	72
do	:	*ré*	:	*mi.*

Une telle différence résulte aussi de l'addition et soustrac-

tion des intervalles. En faisant l'addition, par exemple, d'un ton majeur avec un ton mineur, on aura pour résultat la tierce majeure, et en retranchant de celle-ci le ton majeur on aura pour différence le ton mineur.

Do ré = 9 : 8
ré mi = 10 : 9

do mi = 90 : 72

9) 10 : 8

2) 5 : 4 = *do mi*.

do mi = 5 : 4
do ré = 8 : 9

40 : 36

4) 10 : 9 = *ré mi*.

On donne aussi vulgairement le nom de ton majeur ou mineur, au mode majeur ou mineur (Voy. *Tuono*).

INTERVALLES AVEC LEURS TONS MAJEURS OU MINEURS ET LEURS DEMI-TONS MAJEURS OU MINEURS.

	Rapport.		*Tons majeurs.*	*Tons mineurs.*	*Demi-tons majeurs.*	*Demi-tons mineurs.*
L'Octave	2 : 1	contient	3	2	2	»
La Quinte	3 : 2		2	1	1	»
Quarte	4 : 3		1	1	1	»
Tierce majeure	5 : 4		1	1	»	»
Tierce mineure	6 : 5		1	»	1	»
Sixte majeure	5 : 3		2	2	1	»
Sixte mineure	8 : 5		2	1	2	»
Septième majeure	15 : 8		3	2	1	»
Septième mineure	9 : 5		3	1	2	»
Quinte diminuée	64 : 45		1	1	2	»
Quarte augmentée	45 : 32		2	1	»	»
Quinte augmentée	25 : 16		2	2	»	»
Quarte diminuée	32 : 25		1	»	2	»
Septième diminuée	128 : 75		2	1	3	»
Tierce diminuée	256 : 225		»	»	2	»
Sixte augmentée	225 : 128		3	2	»	»
Seconde augmentée	75 : 64		1	»	»	1
Le Ton majeur	9 : 8	est composé du demi-ton mineur et du limma majeur.				
Ton mineur	10 : 9	du demi-ton majeur et du demi-ton mineur.				
Demi-ton majeur	16 : 15	du demi-ton mineur et du diesis.				

TUONO MINORE = TON MINEUR. — (Voy. l'art. précédent).

TUONO RELATIVO = TON RELATIF. — C'est celui qui a quelque analogie plus ou moins éloignée avec le ton principal. Les relatifs les plus rapprochés des tons majeurs sont ceux de la quinte et de la quarte majeures, de la sixte et de la tierce mineures. Ceux des tons mineurs sont la tierce et la sixte majeures, la quinte et la quarte mineures.

TURCHIA = TURQUIE (aperçus sur la musique en). — D'après de récentes observations faites dans ces contrées par de savants voyageurs, il résulte que les Turcs aiment beaucoup la musique, sans cependant lui donner une valeur d'art. Aujourd'hui il est de bon ton à Constantinople de trouver du plaisir à la musique, et de savoir jouer de quelque instrument. Les Turcs bien élevés chantent peu, et les hommes du peuple au contraire beaucoup; et si aux yeux des premiers c'est chose déshonorante de chanter en public pour de l'argent, ils aiment néanmoins à se faire entendre dans des cercles intimes et dans leurs harem. C'est à tort que Guy croit que les Turcs n'ont aucune théorie musicale. Il est vrai que la plupart apprennent à chanter et à jouer par le seul secours de l'oreille, et que les plus exercés improvisent à leur gré. Toutefois ils ont des signes réguliers pour noter les sons, un rhythme régulier dans leur mélodie; leur chant a une juste intonation, et leur exécution une mesure convenable. Pour noter leurs sons ils se servent de nombres, comme les anciens, et leurs chansons populaires les plus répandues sont notées de cette façon.

La musique turque, comme celle de toutes les nations qui ignorent l'art véritable, ne sort pas des deux extrêmes; car elle est ou très douce, ou bien excessivement heurtée et bruyante, et elle peut être parfaitement comparée à la fameuse musique des montagnards écossais. L'amour et la guerre, voilà les éternels textes des chansons turques, et

leurs harmonies dépassent rarement l'accord de dominante, ou celui du mode relatif en mineur, et *vice versà*. Les chants d'amour et les chants militaires sont toujours dans le mineur, caractère propre des nations qui ne connaissent pas l'art musical.

C'est du reste une chose digne d'observation que les Turcs, particulièrement les plus habiles, ne se contentent pas d'exprimer dans leurs mélodies les sentiments tendres au moyen de nos tons entiers et de nos demi-tons, mais qu'ils y font entrer même les quarts de tons, et en font une bonne application. Cependant ils ont peu d'instruments susceptibles d'une telle division en quarts de ton, et le *tambur*, instrument avec un fort long manche, armé de huit cordes métalliques, et joué avec un plectre en écaille de tortue, manque en quelque partie de cette faculté.

Les Turcs expriment leurs plaintes amoureuses sur la guitare ou sur le psaltérion, ou encore par le secours du chant accompagné du psaltérion. S'ils ne parviennent à s'affranchir de l'amour, c'est le désespoir qui s'empare d'eux, et alors la chanson et la musique prennent un caractère farouche et tout à fait semblable à la musique militaire. La chanson populaire est toujours d'une couleur militaire et pleine des puissantes explosions de désespoir d'un amour malheureux. De là vient qu'exécutée par un homme sans éducation (et cette classe en Orient goûte plus en général le désespoir que les plaintes), elle ressemble plutôt à de grands cris qu'à un chant animé.

Les officiers les plus considérables regardent comme une chose convenable et en même temps de luxe, d'être entourés de nombreux musiciens. Les principaux instruments militaires sont le hautbois, les cimbales, de petits tambours de tous genres, le gros tambour, les octavins, le triangle, etc. Ils se servent rarement de clarinette et de basson. L'effet de ces divers instruments est très fort; c'est plutôt un bruit rhyth-

mique qu'une véritable musique. Le gros tambour, qui excite tant d'enthousiasme chez les Turcs, observe une mesure exacte, et il est certain qu'au fond il y a une certaine méthode dans tout ce vacarme. Tous les morceaux de musique se ressemblent en ce sens, que si l'on n'y apporte l'attention la plus soutenue, on croirait entendre éternellement la même chose, comme dans la musique des montagnards écossais.

Il existe chez les Turcs et les Perses un singulier usage, auquel se mêle une douce musique. Il y a une espèce de derviches, appelée *mewlewi* (tourneurs); ils sont chargés de hurler sans cesse, avec de terribles grimaces, *Alla-hu, Alla-hu* (Dieu Jéhovah). Les plus dévots accomplissent cet acte en tenant entre les dents un morceau de fer rouge, et ils soufflent en dehors la braise avec une telle force, qu'il en jaillit des étincelles, et en même temps ils tournent sur un pied avec une incroyable rapidité. Pendant cette sainte cérémonie, les derviches chantent à l'unisson quelques chœurs, avec l'accompagnement d'une flûte ou d'un petit tambour. Cette musique douce et pieuse rend les forces au tourneur, s'il vient à les perdre, jusqu'à ce qu'enfin le malheureux tombe épuisé et souvent évanoui. Alors on accourt avec grande vénération; il est estimé bien heureux. On cherche à le restaurer, à le fortifier, jusqu'à ce qu'il se trouve en état de recommencer ces preuves de sa crainte de Dieu.

Outre les instruments dont il a été déjà parlé, on emploie encore plus ou moins, en Turquie, le *keman*, violon semblable au nôtre; l'*ajakali keman*, espèce de violon avec un pied, et qui se joue comme la contrebasse; le *sine keman*, ou viole d'amour; le *rebab*, instrument à archet avec deux cordes; le *tambur*, dont il a été déjà question; le *mescal*, instrument à plusieurs roseaux inégaux, gradués de façon à former plusieurs octaves, comme la flûte à Pan; le *santur*, ou psaltérion à cordes métalliques, qui se joue avec de petites baguettes; le *canun*, espèce de psaltérion à

cordes en boyaux, dont les femmes du sérail jouent avec des dés en écaille de tortue, armés de pointes en coco ; le *daïre*, c'est un cercle de trois pouces, sur lequel est étendue une peau, mais seulement d'un côté; dans cinq endroits sont fixées sur de petites barres de fer de petites lames en cuivre, dont le bruissement accompagne le jeu de celui qui frappe ; enfin la *pandura*.

Un trait de l'histoire de Turquie (V. *Cantimir*, hist. Ott., t. 3, p. 101) prouve bien quels grands effets cette nation attribue à la musique. Amurad IV prit d'assaut la ville de Bagdad, en 1637, et fit passer au fil de l'épée un grand nombre de prisonniers. Déjà il avait arrêté qu'on n'épargnerait personne, qu'on égorgerait tous les habitants, lorsque Schah-Culi, l'Orphée de la Perse, trouva moyen de se présenter devant le farouche Sultan, en chantant avec le *seschta*, ou psaltérion (espèce de harpe à six cordes), la tragique destruction de Bagdad et le triomphe du vainqueur. La mélodie fut si insinuante et si merveilleuse, qu'il parvint à ramollir le cœur dur de ce barbare, et à lui arracher des larmes de pitié. Le massacre fut suspendu, et ainsi le grand musicien sauva la vie à un peuple immense. Amurad l'emmena avec lui à Constantinople avec quatre autres habiles musiciens, et, ajoute l'historien, la musique perse, que l'on croyait ensevelie sous les murs de Bagdad, se répandit par lui dans toute la Turquie.

TUTTA FORZA. — Expression introduite depuis quelques années dans la musique moderne, pour indiquer un degré de force plus grand que le superlatif *fortissimo!*

TUTTI (abrév. *T.*). — Indique la reprise de tout le chœur après l'exécution d'un solo, ou bien la reprise des voix de ripiène après une suspension de ces mêmes voix, pendant le chant d'une ou plusieurs parties obligées.

Dans les *tutti*, le compositeur déploie ordinairement toute la puissance de l'harmonie pour établir des contrastes entre

les mélodies gracieuses, les traits élégants et rapides de l'instrument qui récite, et les effets brillants de l'orchestre.

TYPOTONE, *s. m.* * — Nouveau diapason inventé par M. Pinsonnat, à Amiens. Ce diapason est formé d'une petite plaque en nacre, percée d'une ouverture en biseau, sur laquelle est appliquée une petite lame métallique. Cette plaque se met entre les dents, en tournant le côté de la lame vers l'intérieur de la bouche, et le moindre souffle suffit pour en tirer un *la* assez semblable à celui que produirait un hautbois. Placé dans cette position le *Typotone* peut donner le *la* aussi souvent qu'on veut, jusqu'à ce qu'on ait trouvé l'unisson parfait sur l'instrument qu'on accorde. M. Pinsonnat a adopté pour son diapason le *la* de l'École royale de musique.

Le principe sur lequel est basé le Typotone est celui de la résonnance des lames métalliques mises en vibration par l'action de l'air; c'est le même dont on entend l'effet dans les tuyaux d'orgue de l'espèce qu'on nomme *jeux d'anches*.

U

UDITO, *s. m.* = OUIE, *s. f.* — L'ouïe est ce sens qui, selon l'expérience et le témoignage unanime de présque tous les philosophes anciens et modernes, produit en nous les sensations les plus vives. Le seul organe auditif peut calmer une grande agitation de l'ame (*Aristid. Quintil*, pag. 66, *Edit. Meibomii*). Plutarque dit que l'ouïe exerce une

* Ajouté par le Traducteur.

grande influence sur l'état de notre ame ; Pluton et Cicéron partagent la même opinion. *Assentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere, quam varios canendi sonos, quorum vix dici potest, quanta sit vis in utramque partem, namque et incitat languentes, et languefacit excitatos, et tum remittit, tum contrahit animos (Cic. de Leg.).* Dans un autre endroit (*de Orator.*, cap. 53), Cicéron appelle l'organe auditif le messager de l'ame, et Aristote (*Lect.* 19, *Quæst. probl.*) l'appelle même le sens de la morale, attendu que les couleurs, la saveur, les odeurs n'exercent pas une influence aussi puissante sur nos mœurs que les sons de la musique. Bacon soutient l'opinion d'Aristote. *Auditus magis immediate commovet, quam cæteri sensus, magisque incorporaliter quam odoratus. Visus enim et tactus organa habent, quæ tam obvium et immediatum ad spiritus accessum haud prestant, ut auditus (Bac. de Verul.*, p. 784). Montesquieu, dans son ouvrage intitulé : l'*Esprit des lois* (liv. IV, chap. 8), dit qu'il n'y avait pas de meilleur remède que la musique pour civiliser les Grecs. Plusieurs autres auteurs modernes s'accordent à dire que rien n'est aussi capable d'agir sur le cœur humain et d'y exciter aussi puissamment des sentiments moraux que le sens auditif. On pourrait même expliquer cette opinion physiologiquement, si, comme le célèbre anatomiste Sœmmering, on voulait chercher l'organe du sensorium commun dans l'humidité des cavités du cerveau. Parmi tous les nerfs, dit-il, il n'en est aucun qui soit aussi nu et dans un contact aussi immédiat avec cette humidité que l'extrémité de la septième paire de nerfs, c'est-à-dire le nerf auditif. C'est pourquoi les sourds-nés sont plus malheureux que les aveugles ; c'est pourquoi la musique est de tous les arts celui qui nous fait goûter les plus pures et les plus suaves jouissances. Le plaisir que nous trouvons dans les sons est basé sur la nature humaine, et

c'est cette nature qui nous oblige d'éclater en certains sons, suivant les divers sentiments qui affectent notre ame. La douleur nous fait crier, telle autre disposition de l'ame nous fait émettre involontairement des soupirs. Cette langue naturelle est la même dans toutes les régions du globe; l'humanité tout entière la comprend, car c'est l'ouvrage de la nature; l'éducation et les usages n'ont sur elle aucun pouvoir, ni ne peuvent la changer. Nous pouvons entendre parler cent nations en autant de langues qui nous seront inconnues, et nous nous apercevrons aussitôt si celui qui parle est triste, gai, humble, courroucé, tendre, etc., et nous nous sentirons mus par les mêmes sentiments. Et si la force du son seul est si grande, combien ne doit-il pas l'être encore plus le pouvoir du langage parfait de la musique, qui représente les affections de l'ame suivant ses innombrables modifications?

Comme donc l'organe auditif est la voie principale, au moyen de laquelle nous éprouvons les charmes de la musique, et que l'influence de cet organe se fait sentir si puissamment sur nos sens moral et physique, nous croyons nous rendre agréables à nos lecteurs en leur offrant une courte description de l'organe de l'ouïe, d'autant plus qu'il constitue une branche de l'acoustique, c'est-à-dire de la science physique du son.

L'organe auditif est très compliqué et se compose de l'oreille externe, moyenne et interne.

L'oreille externe contient le *pavillon*, le *conduit auditif externe* et la *membrane du tympan*. Le pavillon présente cinq éminences, savoir: l'*hélix*, l'*anti-hélix*, le *tragus*, l'*anti-tragus*, le *lobule*, et trois cavités qui sont celle de l'*hélix*, celle de la *fosse naviculaire* et la *conque*. Le pavillon est formé d'un fibro-cartilage mou et élastique, recouvert d'une peau mince et sèche, au dessous de laquelle on voit un grand nombre de follicules sébacés, qui lui donnent son lustre et en partie sa souplesse. Le pavillon possède en outre ses muscles qui, dans les hommes, ne produisent

cependant pas un mouvement bien remarquable. Le conduit auditif externe, diversement recourbé, s'étend de la partie inférieure de la conque jusqu'à la membrane du tympan, dont il est parlé plus bas.

L'*oreille moyenne* est composée de la *caisse du tympan*, qui renferme la *chaîne des osselets*, des *cellules mastoïdiennes* et du *conduit guttural*, ou *trompe d'Eustache*. La caisse du tympan est une cavité irrégulière, presque toute osseuse, qui sépare l'oreille externe de l'oreille interne. Sa paroi interne présente en haut le *trou ovale* qui communique dans le vestibule et se trouve bouché par une membrane. Immédiatement au dessous du trou ovale est une saillie appelée *promontoire*, et derrière celui-ci se trouve une légère excavation qui renferme un filet nerveux. Au dessous du promontoire on voit une ouverture qu'on nomme *trou rond*, qui correspond à la rampe externe du limaçon et qui est également bouché au moyen d'une membrane. La paroi externe présente la membrane du tympan : elle est tendue, très mince, transparente, revêtue en dehors d'un prolongement de la peau et en dedans d'une membrane muqueuse qui tapisse la caisse du tympan ; elle est en outre de ce côté-ci recouverte du nerf qu'on appelle la *corde du tympan*. La circonférence de la caisse offre sur le devant l'ouverture du conduit d'Eustache, au moyen de laquelle elle communique avec la bouche et le nez. En arrière on voit la fente des cellules mastoïdiennes, existant dans la substance de l'apophise mastoïdienne, constamment remplie d'air. La chaîne des osselets se compose du *marteau*, de l'*enclume*, du *lenticulaire* et de l'*étrier*, qui s'étendent de la membrane du tympan jusqu'à la fenêtre ovale où est fixée la base de l'étrier. Quelques petits muscles sont destinés à mouvoir cette chaîne, à tendre et même à relâcher les membranes auxquelles elle correspond.

L'*oreille interne*, qui se trouve au delà du tympan et

plus en dedans que lui, consiste dans un assemblage de cavités diversement configurées, dont l'ensemble se nomme le *labyrinthe* et se compose du *limaçon*, des *canaux demi-circulaires*, du *vestibule* et des *aqueducs de Cotunio*. Le limaçon est une cavité osseuse dont la figure en spirale se divise dans la *rampe externe* qui communique avec la caisse du tympan au moyen de la fenêtre ronde, et dans la *rampe interne* qui communique avec le vestibule. Les canaux demi-circulaires sont trois cavités cylindriques, dont deux sont disposées horizontalement et la troisième verticalement. Ces canaux aboutissent au vestibule par cinq ouvertures, dont trois sont ellyptiques. Le vestibule, qui est comme le centre des cavités diverses composant le labyrinthe, communique dans la caisse au moyen de la fenêtre ovale, et dans la rampe interne du limaçon, dans les canaux demi-circulaires et dans le conduit auditif au moyen d'un grand nombre de petits trous. Les aqueducs de Cotunio ne sont que deux petits canaux, connus sous le nom d'*aqueducs du limaçon* et du *vestibule*, par lesquels, selon Cotunio, s'échappe l'eau contenue dans le labyrinthe.

Toutes les cavités du labyrinthe sont tapissées d'une membrane extrêmement fine et délicate, pourvue de vaisseaux d'où coule un fluide transparent, légèrement visqueux, et où se répand le *nerf auditif* ou *acoustique*, qui part du quatrième ventricule, entre dans le labyrinthe et dans les trous que contient le conduit auditif interne, communique dans le vestibule et se divise en plusieurs prolongements, dont un reste dans le vestibule, un entre dans le limaçon et deux sont destinés aux canaux demi-circulaires. La direction de ces divers prolongements dans les cavités de l'oreille externe a été décrite avec beaucoup de soin par le célèbre professeur Scarpa, dans son ouvrage intitulé : *Anatomica disquisitio de auditu et olfactu*. Ticini, 1789.

Il était nécessaire de poser ces observations pour pou-

voir faire connaître à présent de quelle manière l'oreille reçoit le son. Le pavillon (qui cependant n'est pas indispensable à l'ouïe) réunit les rayons sonores, et, grâce à sa forme d'entonnoir, ainsi qu'à ses éminences et cavités, il les dirige au conduit auditif externe, où ces rayons se concentrent sur la membrane du tympan et la mettent en état de vibration; ce qui n'aurait pas lieu si, au delà de cette membrane, c'est-à-dire dans la caisse du tympan, ne se trouvait pas la trompe d'Eustache qui renouvelle l'air. Les vibrations de la membrane font aussi vibrer les osselets et l'air de la caisse du tympan, et, renforcées par la résonnance que semblent produire les cellules mastoïdiennes, elles se propagent dans le labyrinthe par les trous ovale et rond. L'eau du labyrinthe, soumise à ces mêmes vibrations, produit dans les canaux et dans les aqueducs du limaçon une espèce de flux et reflux proportionné, d'où le nerf, qui se trouve ici répandu, reçoit des impressions telles, qu'étant communiquées au cerveau, elles font naître la sensation de l'ouïe.

Les physiologistes n'ont pas encore décidé dans quelle partie de l'organe auditif est le principal siége de l'ouïe; on ne sait pas expliquer non plus comment on peut entendre plusieurs sons simultanément; pourquoi on n'entend qu'un seul son avec deux oreilles; d'où dérive la sensation agréable ou désagréable des sons et plusieurs autres phénomènes.

UGAB. — Il paraît que c'était chez les hébreux le nom général des instruments à vent.

ULTIMA CONJUNCTARUM. — Quatrième corde du tétracorde *synnemenon* (Voy. le tableau des tétracordes à l'art. *Greci antichi*).

ULTIMA DIVISARUM. — Quatrième corde du tétracorde *diezeugmenon*.

ULTIMA EXCELLENTIUM. — Nom latin de la quatrième corde du tétracorde *hyperbolaeon* du système des anciens Grecs.

UNCA. — Nom ancien de la croche.

UNDA-MARIS. — C'est le nom d'un jeu d'orgue de tuyaux à anches, de huit pieds, accordé un peu plus haut que les autres jeux, et, à cause de cela, formant avec eux une sorte de battement qui a quelque analogie avec le mouvement des flots.

UNDECIMA = ONZIÈME, *s. f.* — Intervalle de onze degrés, ou bien une quarte distante d'une octave de sa note fondamentale. Considérée comme intervalle, c'est le cas d'appliquer tout ce qui a été dit de la dixième (V. cet art.). Quant à sa contexture harmonique, il en est parlé à l'article *Accord de onzième.*

UNGHERIA = HONGRIE (notices sur la musique en). — C'est vers le IXe siècle que les Hongrois abandonnèrent l'Asie pour conquérir cette partie de l'Europe que depuis lors ils ont toujours occupée. Ils aimaient la musique, comme tous les peuples asiatiques; et il paraît que, dans les premiers temps de leur établissement, ils ne se servaient que d'instruments rapportés d'Asie, et qui, presque tous, étaient des instruments à vent.

Il est prouvé par un diplôme du roi Béla III, en 1192, que ce prince envoya à Paris un certain Elvin pour y apprendre la musique. Il y fut peut-être déterminé par sa seconde femme, Marguerite, fille de Louis VII, qu'il avait épousée en 1186.

La musique hongroise resta cependant dans la médiocrité jusqu'au temps de Mathias Corvin, fils du fameux Corvin. Il rendit les Hongrois rivaux des autres nations dans les sciences et dans les arts, que lui-même il cultivait. Le nonce du Pape, qui vint à Bude en 1483 pour faire la paix entre l'empereur Frédéric et Corvin, combla d'éloges les chanteurs de sa chapelle dans une lettre adressée au Souverain Pontife.

Sous les rois Ladislas VI et Louis II, la musique, quoique cultivée avec soin, l'était avec moins d'éclat. On diminua le nombre des artistes de la chapelle de la cour.

Comme tous les autres peuples, les Hongrois n'avaient d'abord qu'un chant sans mesure et sans mode déterminé, sur une poésie sans harmonie. Du reste, tandis que presque toutes le nations, particulièrement celles du Nord, aimaient les sons vifs et aigus, les Hongrois au contraire aimaient les sons moyens et les mouvements lents.

Le chant régulier fut plus tard introduit en Hongrie avec la religion chrétienne et les belles-lettres. Sous le roi Etienne, des Hongrois se présentèrent devant saint Gérard, leur évêque, et le prièrent de faire instruire leurs fils dans les lettres. L'évêque, ainsi le rapporte l'histoire, remit ces enfans aux soins de Walter; et ils firent sous lui tant de progrès dans la grammaire et la musique, que les nobles et les magnats lui confièrent aussi les leurs.

Aujourd'hui le Hongrois danse beaucoup; la danse est sa passion; aussi la musique nationale est-elle, pour ainsi dire, une musique de danse. Elle a ordinairement un caractère mélancolique; mais souvent aussi elle est bruyante et semble exciter à la guerre. Les Hongrois aiment les modes mineurs, comme les Russes; et si une danse commence en majeur, elle tombe bientôt en mineur. Ils aiment aussi beaucoup les triolets.

Le *verbunkos* (danse pour recruter) est lent, fier et guerrier; peut-être a-t-il quelque rapport avec les danses tragiques des anciens Grecs. La danse rapide est au contraire vive et entraînante; ses pas et ses tours rapides la font ressembler à une danse de Bacchantes et la rendent excessivement fatigante. Le peuple est passionné pour cette danse. Il y en a une autre qui tient le milieu entre ces deux.

La plupart de ces danses conservent, du reste, une empreinte de la primitive férocité et de la rudesse de ces peuples. Souvent aucune loi de l'art n'est observée dans la partie harmonique de la musique, car les Zingari (Bohémiens) qui l'exercent ne l'entendent nullement. Le nom

de *Zigan* (Zingari) les choque, et ils se donnent celui de *Ui-Magyar* (nouveaux Hongrois). Il n'est pas rare de trouver chez eux du génie et un remarquable talent musical. Leur méthode, leur précision dans l'expression et les transitions, qui ne sont que la conséquence de leur organisation et du sentiment musical, étonnent souvent le véritable artiste, et ne sont nullement faciles à imiter.* Leurs modes ressemblent aux modes anciens, éolien, hypo-dorien, hypo-éolien et hipo-phrygien. Ils jouent le plus souvent en *si* ♭, *mi* ♭, *la* ♭ et *la mineur*. Leurs instruments ordinaires sont le violon et le psaltérion allemand. Cependant leur plus ancien instrument est le *haborn-sip*, espèce de fifre ou chalumeau qui ressemble au hautbois, mais plus court et excessivement criard. C'est avec cet instrument qu'anciennement on appelait des montagnes les nationaux à une levée en masse. Le prince Ragoczy l'employait en campagne selon l'antique usage; aussi a-t-il pris depuis le nom de *ragoczy-pfeife* (fifre de Ragoczy). Dans quelques districts de Hongrie le peuple danse au son de cet instrument, qui est aussi grossier et barbare que la musique même de la danse ragoczienne est une farouche confusion de sons incohérents. Quant aux Zingari, il faut en outre remarquer que depuis quelque temps ils ont adopté les instruments à vent, et surtout la clarinette qui remplace le psaltérion.

Il y a une autre singularité dans la musique de danse en Hongrie, c'est qu'en dansant on marque la mesure avec les éperons, en les frappant l'un contre l'autre; les femmes même de la classe commune et les villageoises portent les *tcisma* ou bottes à la hongroise, et dansent de cette façon.

Les Slaves, qui habitent une grande partie du pays, et les

* Je me rappelle avoir entendu en Hongrie un des plus fameux musiciens des zingari. Sans connaître une seule note, il improvisait sur le violon des passages d'une difficulté extrême, et telle qu'il pouvait défier un violoniste peu ordinaire.

Valaques en Transylvanie, aiment beaucoup la cornemuse. Les Grecs qui sont en Hongrie aiment aussi la danse nationale; mais ils en ont une qui leur est propre, entièrement différente de la précédente. Elle est accompagnée de la pandura, cet instrument employé en Turquie. Les nouveaux Grecs dansent en cercle, ayant les genoux repliés, et les paysans valaques sautillent en rond avec leurs bâtons; c'est comme une danse d'ours.

En Hongrie les chansons nationales sont pour la plupart plaintives et passionnées; cependant il y en a beaucoup de celles du bas peuple qui sont grossières, féroces et obscènes.

C'est encore une chose remarquable que chaque comtat hongrois ou département ait aussi bien dans la musique de danse que dans les chansons, son ton propre et son texte caractéristique.

Tout ce qui vient d'être dit n'est applicable qu'au bas peuple, car la bourgeoisie et la noblesse des villes, comme les riches propriétaires dans les campagnes, cultivent la musique avec autant de zèle qu'elle l'est dans les autres villes d'Allemagne, d'Italie et de France; et comme dans les sociétés distinguées, outre le hongrois et le latin, on parle encore l'allemand, l'italien et le français, de même on a adopté la musique de ces trois nations. La musique d'église est cependant négligée comme partout; et ce n'est qu'à Eisenstadt, résidence du prince Esterhazy, qu'il subsiste encore un reste de la chapelle, autrefois si brillante sous la direction de Joseph Haydn; on y exécute de bonne musique d'église, assez favorisée par le prince.

Dans quelques villes de Hongrie, par exemple à Presbourg, ma patrie *, il existe depuis long-temps des écoles de musique.

* Lichtenthal est né en 1780.

Note du Trad.

La Hongrie a produit le père de la célèbre famille des Bach, Ignace Pleyel, Joseph Weigl, Liszt et d'autres compositeurs distingués.

UNICHORDUM. — Nom de la trompette marine.

UNIONE DE' REGISTRI = UNION DES REGISTRES. — L'union des deux registres de la voix humaine doit être en général le résultat de l'étude et de l'art. Elle consiste à s'exercer continuellement à retenir la voix de poitrine et à forcer peu à peu la voix de tête, pour établir entre la première et la seconde l'égalité la plus parfaite possible. Cependant, dans le cas où la voix de poitrine serait plus faible que celle de tête, il faut renforcer l'intonation des dernières cordes de poitrine, et dans une juste proportion leur joindre les premières du fausset, etc.

UNISONO = UNISSON, (abrév. *uniss.*). — Rapport de deux sons sur le même degré, c'est-à-dire d'égale élévation et gravité. L'unisson est donc produit par un égal nombre d'oscillations de deux corps vibrant dans un égal espace de temps. Si donc une corde faisant cent vibrations dans une seconde, rend un *do*, une autre corde de la même longueur et grosseur, ayant la même tension, fera dans le même temps le même nombre d'oscillations, et rendra le même *do;* donc l'unisson est comme 1 : 1. Ce rapport d'égalité étant le plus compréhensible, il s'ensuit que l'unisson sera aussi la première et la plus parfaite consonnance (Voyez les articles *Consonnance* et *Dissonance*). Les anciens théoriciens distinguaient l'*unisonum desolatum* et l'*unisonum acutum*. Le premier était l'unisson dans son sens le plus étroit, c'est-à-dire un son unique, sans comparaison avec un autre. Le second est celui qu'on appelle aujourd'hui unisson, d'après l'explication qu'on vient d'en donner; et dans ce sens il serait peut-être mieux de dire *équisson*, comme l'a déjà proposé Walther dans son lexique. On a beaucoup agité la ques-

tion de savoir si l'unisson doit être ou non compté dans les *intervalles*. La solution dépend de l'idée qu'on attache au mot *intervalle*. Si c'est la *distance d'une note à l'autre*, pas de doute que l'unisson n'est pas un *intervalle*; mais alors l'unisson augmenté n'en serait pas un non plus, puisque les deux sons qui le composent se trouvent sur le même degré. Si l'intervalle est le *rapport des sons entre eux relativement à leur acuité et à leur gravité*, il faudra aussi considérer comme tel l'unisson, puisqu'il établit un semblable rapport, c'est-à-dire le rapport d'égale acuité et d'égale gravité, comme l'unisson augmenté établit le rapport d'inégale acuité et d'inégale gravité (Voyez *Prima*).

Le mot *unisono* et son abréviation *unis.* s'écrivent dans la partie d'orgue pour indiquer que les notes doivent être jouées sans accompagnement, et que les octaves seulement doivent être redoublées.

Les même mot écrit dans une partition indique que l'on doit jouer ou copier les mêmes notes qui sont écrites dans la ligne supérieure.

UNITA = UNITÉ, *s. f.* — L'unité est le premier des deux grands principes sur lesquels repose l'harmonie, non seulement dans la musique, mais encore dans tous les arts.

Sans unité il n'y a ni son, ni accord, ni cadence, ni phrase, ni période, ni même morceau de musique. Avec l'unité et la variété, tout marche dans les arts et dans chacune de leurs parties. Ce sont les deux balances dont l'homme de génie doit faire un continuel usage.

Cette règle qui prescrit que l'action doit être une, et que l'intérêt se porte toujours sur le même objet, est parfaitement applicable aux compositions musicales. Un thème musical peut servir à produire une symphonie entière; et si ses modulations sont préparées avec art, si d'heureux change-

ments dans l'harmonie lui donnent de la variété dans ses retours, si la gradation des demi-teintes amène les grands effets, il n'y a point à craindre que les répétitions du thème fatiguent les auditeurs ; on les entendra toujours au contraire avec un nouveau plaisir. Dans les œuvres des grands maîtres on trouve une infinité de morceaux composés sur un seul motif. Quelle unité dans la marche de ces compositions! Tout se rattache au sujet ; rien d'étranger ni d'inconvenant; c'est une chaîne dont on ne pourrait enlever un anneau sans la détruire. Il n'y a que l'homme de génie, le savant compositeur qui puisse accomplir une semblable tâche, aussi admirable que difficile.

La règle, qui veut que l'on conserve l'unité des idées dans une composition, n'est pas sans exception. Si, par exemple, un air ou une symphonie présente une série d'images variées, le compositeur doit nécessairement avoir recours à différentes mélodies, pour se conformer à l'intention du poète. Il faut cependant que de semblables morceaux soient conduits avec un art infini pour ne pas dégénérer maladroitement en une espèce de pot pourri. Du reste le compositeur fait souvent preuve de science et de génie, en réunissant en un seul deux ou trois *motifs*. En général on peut affirmer que celui qui ne connaît pas à fond les secrets de l'harmonie, ne donnera jamais à ses compositions cette perfection et cette précieuse unité qui contribue tant à leur force et à leur agrément.

UOMO (*Primo*).—Nom par lequel on désigne par fois un sopraniste *castrat*.

URANION, *s. m.* — Cet instrument, inventé en 1810 par M. Buschmann, en Saxe, ressemble au mélodion. Il est long de quatre pieds, large de deux et haut d'un et demi. Il a une étendue de cinq octaves et demie, en commençant par le *fa* clé de basse au-dessous de la portée.

Il a un cylindre couvert de drap et mis en mouvement par

une roue et une pédale. Les sons de l'uranion sont fort doux et s'obtiennent par le frottement du bois, et non pas d'un métal ou du cristal. Il produit aussi un assez beau *crescendo* du piano au forté.

UT. — Première note de la gamme française de ce nom. (Voy. *Solmisazione*). On la remplace souvent par *do* (Voyez cette syllabe).

UT FA. — (Voy. *fa ut*).

UT QUEANT LAXIS. — Dans l'article *Solmisation* il est parlé de cette hymne et de son application en musique. Et là vient se placer à propos une des belles inventions musicales.

Quelques auteurs veulent nier entièrement que l'échelle musicale dérive de cette hymne. Ils prétendent qu'*il est évident* que les noms monosyllabiques, qui indiquent les sons, furent mis tout exprès dans cette hymne par un chrétien zélé, pour sanctifier en quelque sorte les noms profanes des notes. Ils tiennent donc *pour certain* que les noms de l'échelle musicale sont tirés de l'ancienne langue celtique, qui est presque toute monosyllabique. Ils affirment de plus que Pythagore lui-même y a puisé son système physico-planétaire et le dogme de la métempsycose, qui était particulier aux Druides.

Il faut consulter à ce sujet l'ouvrage de M. Poinsinet de Sivry, intitulé : *Origine des premières sociétés.*

Ut vient de the*ut*, ou the*ut*ates des Celtes, ou de tha*ut*, des Egyptiens; c'est le même personnage que Saturne

Ré de *Ares*, qui correspond à Mars.

Mi de *Ogmi*, qui signifie Mercure.

Fa, du mot arabe *fa* (bouche, entrée), par extension Vénus, qui est l'entrée de la vie.

Sol, c'est le soleil.

La correspond à la lune, *la* étant l'article par excellence

chez les Celtes, et la lune le seul grand astre de la nuit, au moins pour nos yeux, comme le soleil est le grand astre du jour.

UT RÉ. — (Voy. *Ré ut*).

UT SOL. — (Voy. *Sol ut*).

V

V. — Cette lettre est une abréviation des mots *violino, volti;* W indique *violini;* V uni à S (V. S.) signifie *volti subito.*

VALOR DELLE NOTE = VALEUR DES NOTES. — Durée du son, déterminée par la figure différente des notes (Voyez *Notes*).

VALZ. — (Voy. *Walzer*).

VARIARE = VARIER, *v. a.* — Ajouter à un chant simple des ornements, soit en divisant les notes d'une plus grande valeur en notes d'une valeur moindre, soit en changeant quelque chose dans l'accent, dans la force, etc. On emploie particulièrement cette méthode quand une cantilène revient plus d'une fois, ou qu'on répète un morceau de musique. Pour cela il faut connaissance de l'harmonie, facilité d'exécution, imagination, goût et sentiment.

Il n'est permis en aucune façon de varier dans un *tutti, pieno,* ou dans les parties d'accompagnement; la partie concertante est la seule qu'il soit permis de varier; et encore ne peut-elle l'être qu'après avoir fait entendre la mélodie

simple; autrement l'auditeur ne pourrait reconnaître si c'est un thême ou une variation.

VARIAZIONI = VARIATIONS, *s. f. pl.* — C'est une composition musicale dans laquelle une cantilène, appelée thème, est successivement ornée de différentes manières (Voy. l'article précédent).

Il n'est pas besoin de dire qu'une telle cantilène, ou thème, doit être simple, mais il n'est pas également d'une nécessité absolue qu'elle soit belle. Les grands maîtres choisissent quelquefois par caprice une cantilène très triviale ou quelques sons détachés, sans aucun sens par eux-mêmes, mais qu'ils varient de manière à en faire un des tableaux les plus beaux et les plus magnifiques. En général, cependant, les thêmes pris dans les airs connus et en vogue plaisent plus dans leurs variations que ceux qui sont composés exprès. Ils font en effet une impression plus vive sur les auditeurs, qui s'y attachent et les suivent plus facilement dans le labyrinthe des figures et dans les brillantes folies des variations.

Rien de plus facile que de composer des variations à la manière commune; il suffit de s'emparer d'un thême inventé par un autre, et de lui faire subir toutes les transformations d'usage, tantôt sous la figure de croches, doubles-croches, tantôt sous la figure de triolets, de sextolets, tantôt avec quelque basse figurée, des arpèges, des octaves, sans oublier l'adagio dans le mode relatif et le Temps à la polonaise. On pourrait dire qu'il n'y a rien de moins varié que de semblables variations. Mais quelque stérile qu'il soit de sa nature, un thême cesse de l'être entre les mains d'un habile compositeur, d'un savant contrepointiste. Les trente variations de Jean Sébastien Bach seraient des titres suffisants pour faire inscrire son nom au panthéon musical. C'est ainsi que Haydn, Vogler, Beethoven, Mozart, Cramer, en ont donné des exemples qui sont autant de chefs-d'œuvre.

VARIETA = VARIÉTÉ, *s. f.* — La beauté d'un travail

d'art se manifeste dans sa variété; mais c'est du sein de l'unité que doit sortir la variété.

Une composition musicale aura de la variété si elle est riche d'idées et d'images. Cependant cette qualité dépend souvent de la différence des formes données aux éléments de la principale cantilène (Voy. *Condotta, Unità*).

VAUDEVILLE, *s. m.* — Petit poëme le plus souvent d'un caractère plaisant et satirique auquel on adapte des mélodies connues, soit analogues à la situation soit en opposition avec elle; mais, dans l'un et l'autre cas, la musique doit ajouter à l'effet imaginé. Le sujet du vaudeville est la parodie d'une pièce jouée avec succès ou tombée, un événement remarquable du temps qui donne prise à la satire et promet du plaisir à l'auditeur. Peu de jours après l'exécution de la *Création* d'Haydn, il parut un vaudeville sous le nom de la *Récréation*. La première représentation de la *Vestale* de Spontini fut suivie d'une parodie, *la Marchande de modes*, qui dévoila tous les défauts du poëme. Le nom de l'auteur demeura inconnu pendant quelque temps; et ce ne fut pas sans une extrême surprise que l'on apprit que Jouy, l'auteur des paroles de la *Vestale*, était aussi l'auteur de la parodie.

Selon Rousseau le vaudeville appartient exclusivement aux Français, et il prétend que la mélodie en est peu musicale et ordinairement sans goût et sans rhythme. Cependant, dans ce jugement comme dans d'autres, Rousseau semble trop déprécier la musique française; car il y a des *vaudevilles* qui ne méritent pas un tel reproche.

C'est une opinion générale que l'inventeur du *vaudeville* fut un certain Basselin, foulon à Vire, en Normandie. Ces chants servaient aux danses du Val-de-Vire; de là ils furent, dit-on, appelés dans l'origine *vaux-de-vire*, et plus tard, par corruption, *vaudevilles*.

VELCHES (musique chez les). — * Les Velches Cambio-Bretons, qui de temps immémorial habitent le pays de Galles, surent mieux que les autres anciens habitants de l'Angleterre proprement dite, se défendre contre l'invasion de tous les peuples qui conquirent ce royaume, et ne se mêlèrent ni aux Saxons, ni aux Normands, ni aux Danois : de là la conservation pure de leur langue primitive, de leurs usages et de leurs arts. Ces Velches, ou Walches, ou Galles, passent pour être les descendants de ces Celtes qui ont tant et si inutilement occupé les savants des XVII[e] et XVIII[e] siècles, et dont on a cru retrouver les traces chez les Bas-Bretons de France. On ne peut nier un fait fort singulier, c'est que le langage des Bas-Bretons et celui du pays de Galles ont de tels rapports, que les habitants des deux pays s'entendent sans aucune difficulté, tandis qu'il n'y a pas la plus légère analogie entre ce langage du pays de Galles et celui des autres provinces anglaises. Un autre fait non moins digne de remarque, est que la langue velche, ou galloise, ou cambrienne, s'est conservée jusqu'aujourd'hui dans toute sa pureté, et que le pays de Galles possède encore des poètes qui écrivent avec facilité dans cette langue.

La musique du pays de Galles a la même originalité que la poésie, soit sous le rapport des formes de son chant, soit sous ceux du rhythme et du mode d'exécution, soit enfin sous ceux de la forme des instruments et des modulations. La plupart des pièces de chant des Gallois sont des stances qu'ils nomment *pennillons*. On ne connaît rien dans la musique d'aucun peuple moderne qui puisse donner l'idée du chant de ces *pennillons*; il faut l'avoir entendu pour s'en faire une idée, car il dépend autant de la manière dont il est exécuté que de la composition. Les pennillons sont fort difficiles à chanter, parce que le chanteur est obligé de suivre l'ac-

* Ajouté par le Traducteur.

compagnateur qui module de fantaisie sur sa harpe velche, et qui s'arrête dans le ton qui lui plait. Il faut que le chanteur puisse suivre ces modulations sans changer le caractère de l'air. C'est à cause de cette difficulté que le chanteur ne commence presque jamais les couplets avec le premier Temps de la mesure, afin de pouvoir juger le ton; c'est au second ou au troisième Temps qu'il commence ordinairement. Un bon chanteur est aussi capable d'adapter des vers de mesures très différentes à la même mélodie; et cependant tous ces chanteurs n'ont pas la plus légère idée des règles de la musique. Aucuns de leurs chants ne sont écrits; tout est de tradition chez eux, mais leur intelligence est parfaite.

Deux instruments sont particuliers au pays de Galles: l'un est la harpe à triple rang de cordes; l'autre est une espèce de viole d'une forme très bizarre, qu'on appelle *cruth*. On pense bien que la harpe velche ou cambrienne n'a point de pédales; cependant elle est pourvue de demi-tons, comme nos harpes modernes, au moyen de ses divers rangs de cordes. Nous avons dit qu'elle en a trois. Les deux rangs extérieurs sont montés à l'unisson, ce qui a probablement pour objet de produire des effets particuliers de doubles cordes. Le rang de cordes intérieur est celui des notes diésées ou bémolisées. Cette disposition offre de grandes difficultés dans l'exécution. Cependant les harpistes gallois jouent sur cet instrument des passages compliqués dans des mouvements rapides. Il est à remarquer qu'ils se servent de la main gauche pour le dessus, et de la droite pour la basse.

Le cruth est un instrument à archet, qu'on croit avoir donné naissance aux différentes violes et aux violons. Il a la forme d'un carré long, dont la partie inférieure forme le corps de l'instrument. Deux montants placés aux côtés de la partie supérieure se rattachent dans le haut avec un manche isolé dans le milieu. Cet instrument est monté de quatre cordes, et se joue comme le violon, mais avec plus de diffi-

culté, parce qu'il n'y a point d'échancrure pour laisser passer l'archet.*

VELATO = VOILÉ, *adj.* — (Voy. *Voce*).

VENTILABRO. — Nom italien des soupapes au moyen desquelles s'ouvrent et se ferment les canaux du sommier pour donner passage à l'air (Voy. *Organo*).

VERBUNKOS. — (Voy. *Ungheria*).

VERITA D'ARTE = VÉRITÉ D'ART. — Voici comment s'exprime à ce sujet l'auteur de l'*Essai sur l'expression en musique* : « Ce n'est pas la vérité, mais une ressemblance embellie que nous demandons aux arts ; c'est à nous donner » mieux que la nature que l'art s'engage en l'imitant ; tous les » arts font pour cela une espèce de pacte avec l'ame et les sens » qu'ils affectent ; ce pacte consiste à demander des licences » et à promettre des plaisirs qu'ils ne donneraient pas sans » des licences heureuses. »

La poésie affectionne le langage des vers ; elle répand les images et se soutient à un ton plus élevé que la nature. La peinture élève également le ton de la couleur et corrige ses modèles. La musique, elle aussi, se permet de semblables licences. Elle soutient la voix par des accompagnements, fait des cadences, etc., toutes choses qui ne sont pas dans la nature. Assurément la vérité de l'imitation en est altérée, mais sa beauté y gagne, et de là résulte dans la copie un charme que la nature refuse à l'original. Et ce charme est encore bien plus grand lorsque la poésie se trouve unie à la musique.

VERRILLON. — Ancien instrument composé de huit à dix verres choisis d'après l'échelle diatonique, ou bien accordés d'après cette même échelle, en les remplissant d'eau ; on pose cet instrument sur une planche recouverte de drap, et on en joue avec un petit bâton aussi enveloppé de drap.

* Fétis.

VERSETTO = VERSET, *s. m.* — Ordinairement on divise le *Gloria*, les Psaumes, etc., en différents morceaux d'ensemble, et en solo, duo, etc. Ce sont ces derniers, qui ne sont du reste que des espèces d'airs et en ont la forme, que l'on appelle *versets*.

A la messe, aux vêpres et dans les autres cérémonies on morcelle le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Dixit*, etc., de manière qu'alternativement une partie est chantée par le chœur, et que pour l'autre c'est l'orgue qui répond. Ces réponses se nomment *versets ;* et ce ne sont que de petites cadences, de petites périodes musicales, de petites fugues, etc., improvisées ou composées et imprimées sous ce nom.

VESPERO = VÊPRES. — Une des sept heures canoniques. Ce nom vient de l'étoile *Vesper*, parce que c'est vers le coucher du soleil qu'on a l'usage de chanter ces prières.

VIBRATO = VIBRÉ, *adj.* — Fortement marqué.

VIBRAZIONE = VIBRATION, *s. f.* — (Voy. *Suono*).

VIELLE, *s. f.*—Très ancien instrument à corde ; on en joue au moyen de touches et d'une roue faisant fonction d'archet, que l'on fait tourner par une manivelle. Instrument favori des petits Savoyards, la vielle sert d'orchestre aux représentations de la lanterne magique et à la danse des marmottes.

VIELLEUR, VIELLEUSE. — Celui ou celle qui joue de la vielle.

VILLANCICO, *s. m.* — Espèce d'ode sacrée que les Espagnols chantent dans les églises pour la fête ds Noël.

VILLANELLA = VILANELLE, *s. f.* — Ancienne danse champêtre accompagnée de chant.

VIOLA = VIOLE, *s. f.* — Cet instrument, dont l'usage est si étendu ; et qui dans la musique à grand orchestre fait une des quatre parties principales, ne diffère pas du violon, quant à son doigté. Il en diffère cependant par sa dimension qui est plus grande, et par l'accord de ses quatre cordes, dont les deux dernières sont recouvertes de fils de métal; ces

cordes sont accordées en *do*, clé de basse second espace, puis par quintes *sol*, *ré*, *la*; mais c'est surtout la qualité du son qui est différente, précisément à cause de sa grandeur et de ses cordes moins tendues. Cette manière d'accorder fait que l'on écrit la partie de la viole en clé d'alto, et de là lui vient encore le nom d'*alto*, d'*alto-viola* (Voy. *Viola Tenore*).

Il est parlé des parties constitutives de la viole à l'article *Instruments*.

La viole fut toujours négligée par les compositeurs de l'ancienne école; ils se bornèrent à lui faire redoubler les parties de la basse à l'octave, en lui confiant quelquefois quelques notes perdues de simple ripiène, sans dessin et sans mouvement. Haydn et Mozart, convaincus de l'importance de cette partie, lui donnèrent de la dignité en l'introduisant d'une manière essentielle dans leur mélodieuse et savante musique. La viole obtint enfin le rang qui lui appartenait et qu'elle occupe aujourd'hui dans les ouvrages des compositeurs distingués. Ses sons tendres et mélancoliques font un excellent effet dans la marche des parties intermédiaires, et s'accordent assez bien avec la clarinette, le cor, le basson. Ses arpèges harmonieux se lient à ceux du second violon, et si celui-ci joue à l'unisson ou à l'octave avec le premier violon, la viole est là naturellement pour le remplacer. Elle ne craint pas non plus de se montrer en première ligne dans des solos, dans des accompagnements soignés. Quelquefois elle usurpe tout à fait le rôle du violon. Ainsi, dans *Uthal*, opéra de Méhul, la viole est l'instrument principal.

VIOLA = VIOLE, *s. f.* — Jeu d'orgue de tuyau à bouche, ouvert de quatre pieds, qui sert d'unisson à l'octave.

VIOLA BASTARDA = VIOLE BATARDE. — Très ancienne espèce de basse de viole; elle avait six cordes accordées en *do* clé de basse au dessous des lignes *fa*, *do*, *mi*, *la*, *ré*; elle avait le corps plus long et plus étroit que la viole.

VIOLA D'AMORE = VIOLE D'AMOUR. — Cet instrument est plus grand que la viole ordinaire, et a un manche plus long. Il en diffère encore dans l'accord de ses sept cordes en *sol* clé de basse première ligne, *do, sol, do, mi, sol, do,* ou *sol, do, mi, la, ré, sol, do.* D'autres montent la viole d'amour de six cordes accordées en *do* clé de basse second espace *mi, sol, do, mi, sol.*

La viole d'amour, outre ses cordes ordinaires, en avait anciennement cinq ou six autres, qui passaient sous la touche et sous le chevalet, pour produire une espèce de sons concomitants, et renforcer le son. Elle a des cordes un peu faibles et peu tendues, ce qui en modifie le son d'une manière toute particulière.

VIOLA BORDONE = VIOLE DE BOURDON. — (Voyez *Baritono*).

VIOLA DI GAMBA = BASSE DE VIOLE. — Cet instrument, extrêmement rare, diffère du violoncelle par son accord de six et quelquefois sept cordes en *ré* clé de basse au dessous des lignes *sol, mi, la, ré,* et par ses sons criards et nasillards.

On donne aussi le nom de *Viola di Gamba* à un jeu d'orgue de tuyaux à anche.

VIOLA DI SPALLA. — On faisait usage de cet instrument dans les premières années du siècle dernier, avec les instruments à vent les plus grands. Elle servait dans la musique instrumentale à l'exécution de la partie principale. Elle tient le milieu entre la viole et le violoncelle. Ceux qui en jouaient se l'attachaient avec une lanière passant sur la poitrine, et la rejetaient sur l'épaule.

VIOLA POMPOSA. — Instrument à archet en usage vers le milieu du siècle dernier, inventé par Jean Sébastien Bach. Elle était plus grande que la viole ordinaire, et avait des cordes plus élevées, et cinq cordes accordées en *do* clé de basse au dessous des lignes, et *sol, ré, la, mi.*

VIOLA TENORE. — Anciennement on employait dans la musique vocale deux espèces de violes; celle en clé d'alto, qui marchait à l'unisson avec la voix d'alto, et celle écrite en clé de ténor à l'unisson avec la voix de ténor.

VIOLICEMBALO. — Instrument inventé en 1609 par Jean Haydn à Nuremberg. Il voulait faire participer le piano à l'avantage qu'ont les instruments à archet ou à vent, de soutenir plus long-temps le son et de le modifier dans sa force ou sa faiblesse. Il inventa donc le *violicembalo* (Geigen-Claviecymbel) qui a la forme du piano. Sous les tangentes se trouvent dix à douze petites roues, mises en mouvement par une roue plus grande au moyen d'un cordon à plusieurs poulies. Ces petites roues sont garnies en côté de parchemin frotté de colophane. La grande roue est mise en mouvement par le joueur lui-même, au moyen d'une pédale, ou bien par une autre personne. Lorsque les touches se baissent, les tangentes serrent les cordes, qui sont métalliques, contre les petites roues; c'est l'effet que produirait l'archet passant sur les cordes. Ainsi le son dure tout le temps que la touche est abaissée, et le degré de sa force dépend de la plus ou moins grande pression de la touche.

De semblables instruments furent ensuite fabriqués par Hohlfeld, Garbrecht, Greiner, Poulleau et autres (Voy. l'art. *Cembalo da Arco*). L'abbé Trentin, à Venise, attira de nouveau l'attention sur cet instrument par les réformes qu'il y fit il y a quelques années. En voici la description :

« La forme extérieure est celle d'un piano à queue avec le clavier ordinaire de six octaves. Les cordes sont toutes harmoniques, c'est-à-dire en boyaux; elles sont seules, c'est-à-dire qu'il n'y en a qu'une par touche. Leur grosseur est différente et graduée selon leur emploi; seulement les six premières dans la contrebasse sont tordues. Elles portent parfaitement l'accord, sans recourir à une extrême tension; et ainsi elles ont l'avantage de rester long-temps d'accord,

sans avoir l'inconvénient de se briser facilement. Un levier sur l'extrémité de la touche, qui s'élève horizontalement, et qui est coulant et obéit à la main, fait l'office d'élever la corde et de la présenter à l'archet; il la presse entre sa tête d'ivoire et une barre garnie d'une grosse peau de cerf étendue horizontalement au-dessus. Il faut observer ici : 1° que l'ivoire du levier et la peau de la barre représentent la touche du violon, du violoncelle, etc., et le doigt du joueur; 2° que ce levier fixe le point de l'accord convenable à la corde, en diminuant son étendue naturelle, car cet accord ne pourrait être fixé dans l'état horizontal de la corde elle-même, comme dans les pianos; 3° que le levier, en tournant sur un point fixe, affermi par un ressort qui cependant le laisse libre lorsqu'il commence à se mettre en action, annule l'inconvénient de donner plus d'étendue à la corde, qui détonnerait, et de l'user par une même action trop souvent répétée. L'archet, qui dans le *violicembalo* tire les sons des cordes, est composé de fils de soie cousus à leurs extrémités sur un tissu de laine, et un peu élevé vers le milieu. Cet archet, étendu horizontalement sur les cordes d'un côté à l'autre de la table d'harmonie, tourne continuellement autour de deux petits cylindres de métal placés aux deux extrémités. Le mouvement de l'archet est imprimé par le pied droit du joueur qui agite une pédale élevée de terre d'environ quatre pouces; cette pédale est en communication avec l'archet au moyen d'une roue en bois placée en bas à la gauche du joueur. La roue n'est pas apparente, la partie antérieure de l'instrument étant renfermée dans toute sa hauteur pour ne pas être disgracieuse. »

VIOLINISTA = VIOLONISTE ou VIOLINISTE. — Musicien qui joue du violon.

VIOLINO = VIOLON, *s. m.* — Le plus petit des instruments à archet, et celui de tous les instruments le plus important dans la musique à grand orchestre, car non seulement on exécute avec lui deux parties essentielles, mais encore la

mélodie principale des morceaux de musique instrumentale à grand orchestre.

On a déjà parlé du mécanisme du violon à l'article *Instruments*. Ses quatre cordes, dont la dernière est couverte de fil de métal, sont accordées en *sol, ré, la, mi.*

On ne sait pas précisément l'époque de l'invention du violon. Selon beaucoup d'auteurs il y avait un peuple indien qui jouait d'un instrument, dépourvu de cordes cependant, avec un archet en crins, et la connaissance nous en aurait été rapportée en Europe par les Croisés. Cette opinion fait donc remonter l'invention du violon au XIIe siècle, et l'adoption de sa forme actuelle au XVIe. Winkelmann et Mengs ont démontré que le petit Apollon que l'on voit à Florence dans la tribune du grand-duc, jouant d'une espèce de violon, avec quelque chose qui ressemble à un archet, est moderne. De sorte que cette unique figure, crue antique par d'autres savants et particulièrement par Addison, ne sert plus aujourd'hui de texte à aucune controverse.

Les bonnes qualités d'un violon sont une voix claire, sortant facilement, forte sans crudité, de l'égalité dans toutes les cordes, un son agréable sans aigreur, sans être sifflant, sans être nasillard.

Les meilleurs violons sont sans contredit ceux fabriqués par les Stradivarius, les Amati, les Guarnerius, Bergonzi, Steiner, Cappa de Saluces. Ce n'est pas cependant du nom du facteur qu'un instrument doit tirer son prix, mais bien de sa perfection intrinsèque ; car tout ce qui sort de la main des meilleurs artistes n'est pas excellent, et tout ce que font les artistes médiocres n'est pas à dédaigner. « On trouve du bon, » disait Horace, dans le mauvais poète Chérilus, et le divin » Homère sommeille quelquefois. » De même on peut dire que quelquefois il n'est sorti des mains de Steiner et d'Amati qu'un détestable instrument, tandis que le hasard a permis que quelque obscur facteur en ait produit un excellent.

Il faut que le violon soit vieux, car l'âge l'adoucit et lui fait perdre cette âpreté désagréable qu'il a quand il est neuf.

Autrefois on distinguait en Italie le violon de *concerto* et le violon d'*orchestre*; on appelait le premier *voix humaine*, et le second *voix argentine*.

Dès la renaissance des arts le violon fut le seul instrument consacré à l'exécution de la musique dramatique. Il a dans l'orchestre une telle prééminence sur les instruments à vent, qu'on ne pourra jamais les considérer comme ses rivaux. Dans la symphonie, comme dans les accompagnements, le violon soutient toujours le discours musical; et si, pour varier les effets, il cède pour un instant l'empire de l'harmonie, c'est pour reparaître aussitôt dans toute sa splendeur. Ses quatre cordes suffisent pour donner plus de quatre octaves et pour offrir toutes les ressources que réclament le chant et la variété de la modulation. Au moyen de l'archet * qui met les cordes en vibration et en fait parler plus d'une à la fois, il réunit le charme de la mélodie et celui des accords. La qualité de sa voix, qui joint la douceur à la vivacité, lui donne la supériorité sur tous les autres instruments, et, avec le secrets qu'il possède de modifier les sons et d'exprimer les accents des passions, il rivalise même avec la voix humaine.

Cet instrument, destiné par sa nature à régner dans les concerts et à seconder tous les élans du génie, a pris les différents caractères qu'ont voulu lui donner les grands maîtres. Simple et mélodieux sous les doigts de Corelli;

* Dans ces dernières années M. Vuillaume, luthier, à Paris, a apporté quelques améliorations dans la construction des archets de violon, alto et basse. Par un procédé fort ingénieux M. Vuillaume a trouvé le moyen de déterminer la longueur des archets en rendant la hausse immobile, et de disposer les crins de manière à ce que tout musicien puisse les remplacer sans le secours du luthier.

Note du Trad.

harmonieux et touchant sous l'archet de Tartini ; noble et grandiose sous celui de Pugnani ; aimable et suave sous celui de Rolla ; pathétique et hardi dans les mains de Viotti ; gràcieux et sublime dans celles de Rovelli ; plein de feu et d'audace sous les doigts de Paganini ; énergique, majestueux et tendre dans les mains de Baillot, de Beriot et de Lafont, le violon est allé jusqu'à peindre les passions avec l'énergie et la noblesse qui conviennent autant au rang qu'il occupe qu'à l'empire qu'il exerce sur l'esprit.

VIOLINO = VIOLON, *s. m.* — Jeu d'orgue de tuyaux à bouche, ouvert de deux pieds, qui sert d'unisson au principal.

VIOLINO PICCOLO. — Accordé en *do* (au-dessous des lignes), *sol*, *ré*, *la*. Il n'est plus en usage.

VIOLISTA = VIOLISTE, *s. des* 2 *genr.* — Musicien qui joue de la viole.

VIOLONCELLISTA = VIOLONCELLISTE, *s. des* 2 *genr.* — Musicien qui joue du violoncelle.

VIOLONCELLO = VIOLONCELLE, *s. m.* — Cet instrument, le plus difficile des instruments à archet, doit son origine à quelques changements faits à la basse de viole. Il fut inventé par le P. Tardieu, de Tarascon, au commencement du dernier siècle ; il avait alors cinq cordes : *do*, *sol*, *ré*, *la*, *ré*. Aujourd'hui il n'en a plus que quatre, dont les deux dernières sont revêtues de fil de métal ; elles sont accordées en *do* clé de basse au dessous de la portée, *sol*, *ré*, *la*.

On trouvera à l'article *Instruments* les parties constitutives de celui-ci.

Le violoncelle a un caractère grave et sensible ; son chant touchant et majestueux élève l'ame vers des régions supérieures. Il se prête à tous les jeux de l'harmonie, de la double corde et de l'arpège. Dans les accompagnements il sert de base pour déterminer l'effet de l'harmonie, où il occupe une place particulière. Le violoncelle figure en-

core tour à tour dans le solo, la sonate, le concerto, l'air varié, le quatuor et le quintette.

VIOLONE, *s. m.* — Instrument de grande dimension, qui servait autrefois de contrebasse aux différentes espèces de violes.

VIRTUOSO, VIRTUOSA = VIRTUOSE. — Ces mots s'appliquent en musique à ceux qui possèdent un talent parfait d'exécution dans le chant comme dans le jeu des instruments.

VIRTUOSO DI CAMERA = VIRTUOSE DE CHAMBRE. — Nom qu'ont ordinairement dans les cours ultramontaines les chanteurs et les exécutants de concerto attachés à leur service, et exemptés de celui de l'opéra.

VITALIANI = VITALIENS. — Nom du chœur de musiciens romains, institué par S. Vitalien, pour l'usage de la musique sacrée.

VIVACE (vivement). — Epithète souvent jointe au mot *allegro*, et qui indique une exécution pleine d'entraînement, analogue au sentiment dominant du morceau de musique.

VOCALE = VOCAL, *adj.* — Ce qui appartient aux voix: *chant vocal, musique vocale.*

VOCALI PROHIBITE = VOYELLES PROHIBÉES. — Dans le solfége italien, les voyelles défendues sont *i, u.*

VOCALIZZARE = VOCALISER, *v. a.* — Chanter sur une voyelle en ne se servant que de l'*a*. Cet exercice est nécessaire au perfectionnement du chant, après l'étude du solfége. Pour cela il faut : 1° savoir bien attaquer le son; 2° passer d'un registre à l'autre d'une manière insensible; 3° porter la voix; 4° exécuter tous les agréments avec grâce, légèreté et précision; 5° phraser le chant musical.

VOCALIZZO, *s. m.* = VOCALISATION, *s. f.* — Espèce de solfége qui ne se chante que sur la voyelle *a*.

VOCE = VOIX, *s. f.* — Cette expression signifie en musique : 1° le son formé dans la glotte moyennant une expira-

tion un peu forcée (V. plus bas); 2° une partie quelconque d'un morceau de musique vocale, en tant qu'elle entre dans l'harmonie du tout; *voix solo*, *voix principale*, *voix de ripiène*, *à cinq voix*, etc.

Les hypothèses des physiologistes sur la formation du chant dans la voix humaine varient beaucoup. Les uns prétendent que la réunion des organes contribuant au chant a une parfaite ressemblance avec les parties de l'orgue pneumatique, et que l'homme en chantant représente le joueur de cet instrument. Les autres comparent la voix humaine aux instruments à vent et à cordes. Selon d'autres, l'homme chante comme il siffle. Les considérations suivantes, en partie hypothétiques elles-mêmes, donneront quelques idées sur cet objet.

La voix humaine, comme on vient de le dire, prend naissance dans la glotte moyennant une expiration un peu forcée.

L'air chassé des poumons s'achemine d'abord par un canal assez large, mais qui bientôt se resserre, et doit enfin traverser une étroite fente. Les bords de cette ouverture sont deux lames vibrantes qui, semblables à celles des anches, permettent ou interceptent de temps en temps le passage de l'air; et ainsi, par ces alternatives, elles doivent déterminer des ondulations sonores dans le courant d'air qui les frappe. Outre le palais, la langue, les dents, les lèvres (tous organes utiles au mécanisme de la voix), concourent aussi à sa formation, la trachée-artère, le larynx, les poumons, les sinus frontaux et maxillaires, les fosses nasales, etc.

L'acuité, la force, l'agrément et le caractère individuel de la voix dépendent de l'organisation et de l'altération de l'organe principal de la voix, qui est le larynx.

De la voix humaine la plus grave à la plus élevée on compte ordinairement trois octaves. La cause prochaine de la voix la plus aiguë est dans le plus grand nombre de vibrations de l'organe de la voix, et celle de la voix la plus grave dans le moins grand nombre de vibrations.

1° Il est certain que le larynx s'élève pour émettre les sons aigus et s'abaisse pour former les sons graves. Cette élévation et cet abaissement du larynx comprennent dans une octave l'espace d'environ un demi-doigt. De plus, pour faciliter cette chute, nous penchons la tête en avant, lorsque nous produisons un son grave; et au contraire nous l'élevons pour monter notre voix. Dans l'élévation du larynx, la glotte se rapproche de l'ouverture de la bouche et du nez, et les deux cavités sont diminuées; le contraire a lieu dans l'abaissement. C'est aussi ce qui arrive dans les instruments, par exemple, dans le violon; les sons aigus sont produits par le raccourcissement de la corde opéré par le doigt. Il est possible que la trachée artère, en s'allongeant dans l'élévation du larynx, se resserre aussi au moyen de ses dernières fibres musculaires, et que cette circonstance contribue à rendre la voix plus aiguë.

2° L'acuité et la gravité de la voix humaine dépendent encore, selon Dodart, du resserrement et de la dilatation de la glotte. On observe la même chose dans les instruments à vent pourvus de trous, et il est vraisemblable que la glotte de l'homme, que ses muscles rendent susceptible de se resserrer plus ou moins, y exerce beaucoup d'influence. La largeur naturelle de la glotte est ordinairement d'une ligne, qui, divisée en vingt et un tons et autant de demi-tons, ne peut subir pour chaque ton qu'un changement extrêmement petit et à peine appréciable.

3° D'après Ferrein, il faut aussi prendre en considération la tension plus ou moins grande des ligaments de la glotte. On sait que la corde tendue rend un son plus aigu que la corde moins tendue. On peut appliquer cette observation aux ligaments de la glotte; car ses ligaments inférieurs, c'est-à-dire les muscles *thyroaryténoïdiens*, deviennent plus tendus dans leur contraction, se gonflent, et resserrent également la glotte, ce qui produit un son plus aigu. Les li-

gaments supérieurs de la glotte, en renfermant l'air respiré dans ses chambres, non seulement se tendent, mais encore se rapprochent l'un de l'autre, et resserrent en même temps la glotte.

Il y a cependant un auteur dont la théorie est opposée à celle de Ferrein. Il soutient que la tension et le relâchement des ligaments inférieurs de la glotte qui, selon lui, constituent l'organe propre de la voix, influent seulement sur son acuité et sa gravité, en tant qu'ils resserrent ou dilatent la glotte, mais non pas à la façon des cordes (puisque l'augmentation de tension de ces ligaments abaisse le son en agrandissant la glotte, et réciproquement, et suit par conséquent des lois opposées à celle de la corde), mais à proportion de la plus ou moins grande ampleur ou capacité qu'ils font prendre à la glotte. La vibration de ces ligaments n'est donc pas la cause, mais l'effet de la voix.

D'autres pensent que l'acuité de la voix n'est pas la conséquence de la contraction de la glotte, mais que l'une et l'autre sont la conséquence de la plus grande tension des ligaments, qui produit des vibrations plus rapides, non cependant dans le sens de Ferrein, à la manière des cordes libres vibrantes, mais à raison du rapide échange de contact et d'éloignement entre les ligaments. *

4° L'expérience nous apprend qu'en donnant plus de vitesse au volume de vent qui anime la flûte, on obtient un son plus aigu. On observe le même effet lorsque le vent souffle à travers les fentes des portes et des fenêtres; selon qu'il y passe avec plus ou moins de violence, il rend un son plus aigu ou plus grave. La même chose a lieu dans l'organe de la voix

* G. Weber, en rejetant la comparaison de la voix avec les instruments à vent, par la raison qu'on ne peut expliquer comment est produit le *do* de basse de huit pieds, pense qu'elle agit au moyen de petites lames ou membranes de la glotte, à peu près comme les tuyaux à anches dans l'orgue.

humaine, dans lequel l'air peut être à volonté chassé par la glotte plus rapidement ou plus lentement.

L'intensité de la voix dépend d'une poitrine développée, de poumons larges, de la force des muscles travaillant à la respiration, et particulièrement des muscles du ventre. Elle dépend encore de la largeur et de l'élasticité de la trachée-artère, de la force et de l'élasticité du larynx et des ligaments de la glotte, non moins que de la grande cavité du larynx, du nez et de la bouche, qui donne à la voix plus de force par la résonnance. De là on comprend facilement pourquoi les femmes et les enfants ont en général la voix plus faible que les hommes, et pourquoi les maîtres de chant recommandent à leurs élèves de bien ouvrir la bouche.

La qualité et l'agrément de la voix dépendent : 1° de l'humidité convenable et de l'onctuosité de la trachée, du larynx, de la bouche et du nez ; car, en parlant trop, le larynx devient sec et la voix rauque ; 2° de la flexibilité et de l'élasticité des muscles, des cartilages et de toutes les parties de l'organe de la voix ; voilà pourquoi la voix est plus agréable dans la jeunesse que dans la vieillesse ; 3° d'une juste proportion des parties de l'organe de la voix ; ainsi, dans le gonflement des glandes, dans le rhume, dans les maux de gorge, la voix éprouve subitement un changement, comme lorsque la luette est mal conformée, ou dans d'autres dérangements d'organisation.

Nos devanciers, fort prodigues de divisions dans la musique en général, le furent aussi pour la voix, sans avoir égard à la chose principale. Ainsi, par exemple, le chanoine Berardi, dans sa *Miscellanea musicale, Bologne*, 1689, donne la division suivante de la voix : sonore et parfaite, flexible, de poitrine, de tête, inégale, épaisse, voix qui monte, qui baisse, faible, dure, âpre, mystique, voix de plusieurs registres, voix de bœuf, nasale, qui chevrotte, voix obtuse et gutturale, et enfin voix fausse et mal organisée.

On pourrait diviser la voix : 1° relativement aux quatre principales voix de l'homme, en voix de *soprano*, d'*alto*, de *ténor* et de *basse*. Cette division, adoptée anciennement, l'est encore aujourd'hui pour différents instruments de musique, relativement à leurs dimensions, comme on a pu l'observer dans les articles qui traitent de chacun de ces instruments; 2° relativement au registre, en voix de *poitrine*, de *tête*, et même du *medium*, comme le veulent quelques uns (Voy. *Registro*); 3° relativement à sa qualité en voix *bonne*, c'est-à-dire claire, sonore ou argentine, pleine, juste, agile, flexible, vigoureuse, forte, agréable, douce, souple, riche, étendue, etc., et au contraire en voix *mauvaise*, c'est-à-dire faible, mince, criarde, trop forte, nasillarde, gutturale, lourde, voilée, etc.; un son de voix voilée donne cependant quelquefois de la grâce au chant déclamatoire; 4° relativement à son acuité et à sa gravité en voix *grave*, *moyenne*, *aiguë*.

Quelques auteurs distinguent dans la voix : 1° le *cri* ou voix *native*; 2° la *voix* proprement dite ou voix *acquise*, voix *sociale*; 3° la *parole* ou voix *articulée*; 4° le *chant* ou voix *modulée* et *appréciable*. La parole et le chant ne sont que des modifications de la voix *sociale*.

La voix humaine est le plus beau moyen d'exécution que possède la musique. Les instruments ne servent qu'à l'imiter ou à l'accompagner. Semblables, pour ainsi dire, aux esclaves qui précèdent ou suivent leurs maîtres, les instruments ne font entendre leurs accents sur le théâtre que pour annoncer le chanteur et lui servir de cortége.

Chaque espèce de voix ayant une quantité propre, elles fournissent au compositeur les moyens de varier les effets; la chose essentielle est de ne point les forcer en les jetant hors de leur étendue naturelle. A la richesse des moyens, aux ressources de la science et du travail se joint encore, chez certains individus, la magie d'une remarquable sonorité

dans la voix. Ceux qui ont entendu les grands chanteurs italiens d'autrefois ne perdront jamais le souvenir du plaisir que leur ont fait éprouver leurs suaves accents.

VOCE A SOLO = VOIX SOLO. — Voix principale d'un morceau de musique, exécutée par une seule personne.

VOCE ANGELICA = VOIX ANGÉLIQUE. — Jeu d'orgue, qui sonne l'octave du jeu de *Voix humaine*.

VOCE BIANCA = VOIX BLANCHE. — Expression métaphorique qui indique l'intensité et le caractère de certaines voix et instruments. Les voix de soprano et d'alto sont des voix blanches; l'octavin, la flûte, le hautbois, la clarinette, la trompette, le violon, sont des instruments à voix blanches.

De tous les instruments à voix blanches Mozart, dans son *Requiem*, ne s'est servi que du violon.

VOCE DI PETTO = VOIX DE POITRINE. — C'est dans la voix humaine l'étendue des sons produits par la situation naturelle des organes de la voix, avec la poitrine pleine et la bouche ouverte, à la différence de l'étendue de ces sons plus aigus formés, par un effort de ces mêmes organes, et que l'on appelle voix de tête ou fausset (Voy. cet art.).

VOCE DI RIPIENO = VOIX DE RIPIENE. — (Voy. *Ripieno*.)

VOCE PRINCIPALE = VOIX PRINCIPALE. — Ce mot indique : 1° la partie d'une composition musicale qui exprime plus particulièrement son caractère propre et le sentiment qu'il renferme; toutes les autres lui servent comme d'appui, d'expression et d'accompagnement harmonique, comme la voix chantante dans la musique vocale et la partie concertante dans la musique instrumentale; 2° toute voix qui, dans un morceau de musique, se distingue des autres par une mélodie qui lui est propre. Les quatre voix d'un chœur, par exemple, sont des voix principales, ainsi

que dans la musique instrumentale le sont les deux violons, la viole et la basse, attendu que chacune de ces voix, et chacun de ses instruments a sa mélodie particulière qui est ordinairement redoublée et renforcée par les autres.

Lorsqu'une seule voix exprime un sentiment individuel et que les autres lui servent d'accompagnement, on appelle le style de cette composition musicale *style homophonique*, comme dans un air, dans un concerto; on l'appellera au contraire *style polyphonique*, si le compositeur exprime le sentiment de plusieurs personnes avec un plus grand nombre de voix principales, par exemple dans les duos, les trios d'un opéra, etc. (Voy. *Stile serio*).

VOCE UMANA = VOIX HUMAINE. — Jeu d'orgue ainsi nommé, parce qu'il imite assez bien la voix de l'homme. Dans les siècles passés on donnait en Italie également ce nom au *violon de concerto* pour le distinguer du violon d'orchestre qu'on appelait *voix argentine.* En Italie on donne aussi le nom de *voce umana* au cor anglais.

VOCES ARETINAE. — (Voy. *Sillabe aretine*).

VOCES BELGICAE. — (Voy. *Solmisazione*).

VOCI ESTERIORI = VOIX EXTÉRIEURES. — C'est le nom des voix principales les plus aiguës ou les plus graves d'une composition musicale, comme dans les chœurs le soprano et la basse.

VOCI INTERMEDIE = VOIX INTERMÉDIAIRES. — Ce sont celles qui se trouvent entre la voix la plus aiguë et la plus grave, comme dans le chœur la voix d'alto et de ténor.

VOLATA, VOLATINA = VOLATE, VOLATINE, ROULADE, *s. f.* — Exécution rapide de plusieurs sons successifs sur une même syllabe, au moyen de la simple vocalisation (Voy. *Agilità di voce*).

VOLTE, *s. f.* — Ancienne danse hors d'usage, du genre de la gaillarde, et dont l'air était écrit en mesure à $\frac{3}{4}$.

VOLTI PRESTO, *s. m.* — * Le *volti presto* est un pupitre propre à contenir le cahier de musique, auquel le mécanisme moteur est attaché dans la partie inférieure. Ce pupitre porte un nombre quelconque de tringles mobiles. Chaque tringle portée à droite se recouvre d'un feuillet jusqu'au commencement du morceau. Lorsque cette disposition première est faite, il ne s'agit plus que de presser le levier avec le pied, le genou ou la main à volonté pendant l'exécution, et le mouvement des feuillets de droite à gauche s'opère à l'instant. Lorsqu'il s'agit de recommencer le morceau, un autre levier produit l'effet contraire.

Cette machine a été inventée en 1827 par M. Paillet, horloger, à Paris.

VOLUME = VOLUME, *s. m.* — C'est la masse de son que donne une voix ou un instrument sur chacun des degrés de son diapason.

Le tuyau sonore est comme le tuyau d'une fontaine qui donne un plus ou moins grand volume d'eau, selon que la source est plus ou moins abondante. Ainsi de deux voix semblables formant le même son, celle qui remplit le mieux l'oreille et se fait entendre de plus loin, est dite avoir plus de volume.

Les voix inégales ont pour l'ordinaire plus de volume dans le médium que dans le haut et le bas. Un corniste doit s'appliquer à affaiblir les tons ouverts et à renforcer les tons bouchés de son instrument pour que le volume de son soit d'une égalité parfaite sur tous les degrés de la gamme.

V. S. — Ces lettres placées au bas d'une page de musique sont l'abrégé des mots *volti subito* (tournez vite), et avertissent qu'il faut *tourner vite* le feuillet pour que le discours musical ne soit pas interrompu (Voy. *Segue*).

* Ajouté par le Traducteur.

VUOTA = **VIDE** (**musique**), *adj.* — (**Voy.** *Piena*).

VUOTO = **VIDE**, *corde à vide.* — C'est sur les instruments à manche, tel que le violon, la viole, la guitare, le son qu'on en tire de la corde dans toute sa longueur, depuis le sillet jusqu'au chevalet, sans y placer aucun doigt.

Le son des cordes à vide est non seulement plus grave, mais plus résonnant et plus plein que quand on y pose quelque doigt qui intercepte le jeu des vibrations. Cette différence fait que les bons violonistes évitent de toucher les cordes à vide, pour ôter cette inégalité de timbre qui fait un mauvais effet quand elle n'est pas dispensée à propos.

Lorsque le doigté d'un passage demande que l'on touche une corde à vide, on marque d'un zéro (0) les notes qui doivent être rendues de cette manière.

W

W. — Double majuscule qui sert quelquefois à indiquer les parties des violons dans une partition.

WALNICA, *s. f.* — Chalumeau en usage parmi les paysans de la Russie, qui consiste en une vessie de bœuf, où l'on place deux ou trois roseaux.

WALZER, *s. m.* = **VALSE**, *s. f.* — Air de danse à trois temps de caractère gai, avec deux reprises de huit mesures chacune et d'un mouvement modéré. La valse est originaire d'Allemagne; il paraît qu'elle n'a été introduite en France que vers 1790.

WEBEB. — Au dire de Pananti, c'est un violon monté de deux cordes, dont on joue, sur les côtes de Barbarie, comme de notre violoncelle.

X

XACARA, *s. f.* — C'est le nom d'un air espagnol qu'on chante et danse en même temps.

XENORPHICA. — Nom d'un clavecin à archet, inventé par M. Rœllig, à Vienne, vers la fin du siècle dernier.

XYLHARMONICON ou XYLOSISTRON. — Instrument inventé par M. Uthe, il y a quelques années, qui ressemble à l'*euphone* du docteur Chladni.

XYLORGANON. — Espèce de claquebois avec une touche; il est aussi appelé *zilargonon*.

Z

ZA. — Syllabe dont on se servait autrefois pour désigner le *si* ♭.

ZURNA. — Instrument turc qui, par sa forme et par la qualité de ses sons, ressemble à notre hautbois.

SUPPLÉMENT.

ACCORDÉON, *s. m.* — L'accordéon ordinaire est un instrument à anche renfermé dans une petite caisse qui se dilate et se resserre à volonté, et produit ainsi les tons au moyen du mécanisme d'un doigté à touches.

Son étendue est diatoniquement du *sol* clé de violon au-dessous des lignes au *do*, même clé au dessus de la portée, excepté le *la* au dessous et le *si* au dessus des lignes de la même clé de violon. Il y a cependant des accordéons qui peuvent donner, dans cette étendue, les tons diésés et bémolisés; on en trouve même qui ont une étendue de trois octaves et demie chromatiquement. On peut s'en servir pour jouer de petits airs simples et même pour donner quelques accords. Cet instrument est, du reste, d'une très médiocre importance.

AEOLOSKLAVIER. — Instrument du genre de l'*aéloïne*, inventé par M. Schortmann du Buttelsteds, où le son est

produit par un courant d'air agissant sur des plaques de métal. Ce courant d'air est obtenu par des soufflets mis en mouvement de la même manière que ceux de la cornemuse. Les sons ressemblent à ceux de la harpe éolienne.

ALLA MILITARE (à la militaire). — Ces mots placés en tête d'un morceau de musique signifient qu'il faut lui donner le caractère d'expression, le style d'exécution des marches militaires.

ALLA POLACCA (à la polonaise). — Avec le mouvement de la polonaise.

ANONNER, *v. n.* — C'est déchiffrer avec peine et en hésitant la musique que l'on a sous les yeux.

BECCO POLACCO. — Nom d'une très grande espèce de cornemuse en usage dans quelques parties de l'Italie.

CANTATILLE, *s. f.* — Petite cantate qui a été en usage en France dans la première moitié du dix-huitième siècle.

CATACOUSTIQUE, *s. f.* — Science des échos ou sons réfléchis d'où dépend celle des salles de spectacles.

CHEVROTER, *v. n.* — C'est battre d'une manière inégale les deux notes d'un trille, ou même n'en battre rapidement qu'une seule, ce qui imite à peu près le bêlement des chèvres.

CONSERVATOIRE DE PARIS. — A l'article *Personnel*, ajoutez : *M. Berlioz*, sous-bibliothécaire; *M. le chevalier Pastou*, professeur de la classe spéciale de musique; *M. Klosé*, professeur de clarinette; *M. Barizel*, professeur de basson.

CHORUS, *s. m.* — Se dit du refrain d'une chanson qu'on chante quelquefois en chœur à l'unisson, soit à table, soit dans l'espèce de danse chantée qu'on nomme *ronde*.

COUPE, *s. f.* — Arrangement des diverses parties qui composent un poème lyrique ou un morceau de musique.

DOUBLETTE, *s. f.* — Jeu d'orgue de tuyaux à bouche, qui sonne l'octave du prestant.

EXTENSION, *s. f.* — Faculté relative d'allonger les doigts

sur le manche ou sur le clavier des instruments pour y saisir de grands intervalles. L'exercice développe cette faculté.

GLICIBARIFONO, *s. m.* — Instrument à vent, inventé par M. Catterino Catterini. Voici ce que nous trouvons dans le journal italien *Teatri, Arti e Letteratura*, au sujet de cet instrument : « *Sarebbe difficile il descrivere l'entusiasmo che il sig. Catterini seppe produrre nell' animo degli ascoltanti, col suo istrumento del tutto nuovo, si per la forma, che per la qualità della voce, e massimamente per la somma perizia con cui egli espresse il sentimento, il brio, e si può dire tutta l'anima che in se racchiudono due pezzi scelti fra i migliori di Bellini e di Donizzetti. Il* Glicibarifono *ha un' estensione di quattro ottave perfette per l'intuonazione di tutte le note, ed hà la prerogativa rara di poter produrre l'effetto che si desidera dal pianissimo al fortissimo in tal guisa, che il detto sig. Catterini communica a chi lo ascolta il piacere che si proverebbe se si sentisse cantare ciò ch' egli suona dalla più robusta ed insieme più dolce voce. Fa duopo assolutamente sentirlo per avere un' idea e dell' istrumento e dell' abilità del virtuoso.* »

(Bologna, 22 marzo 1838.)

HARPO-LYRE. — Cet instrument, qui a la forme d'une lyre antique, est monté de vingt et une cordes réparties sur trois manches ; les cordes du manche du milieu sont les mêmes que celles de la guitare à six cordes, et sont accordées de la même manière ; la conformation de l'instrument permettant de démancher plus aisément que sur la guitare, a donné facilité d'y ajouter quatre cases de plus, ce qui en porte le nombre à vingt et une.

Les quinze autres cordes sont réparties sur deux autres manches, et forment, dans l'ensemble de l'instrument, quatre octaves et demie ; l'on obtient sur ces deux manches des effets nouveaux.

Le *harpo-lyre* est fixé à un corps sonore d'une forme gracieuse, et qui permet de jouer debout lorsqu'on s'accompagne en chantant, ou assis lorsqu'on exécute un morceau. Le *harpo-lyre* est une guitare perfectionnée, inventée par M. Salomon, professeur de musique à Besançon, en 1829.

LARIGOT, *s. m.* — Jeu d'orgue, l'un des plus aigus ; il sonne la quinte au dessus de la doublette.

MONTRE, *s. f.* — Jeu d'orgue dont les tuyaux paraissent à la façade de l'instrument. La montre appartient à l'espèce des jeux de flûte.

PLEIN-JEU. — C'est dans l'orgue la réunion des jeux de cymbale et de fourniture. Pour que le *plein-jeu* produise un effet satisfaisant, il faut qu'il soit soutenu par les jeux de fonds tels que les bourdons, flûtes et prestants.

RENTRÉE, *s. f.* — Se dit en général d'un instrument ou d'une voix qui, après un silence, se fait entendre de nouveau.

SAGUEBUTE, *s. f.* — Ancien nom français du trombone.

SAUTEUSE, *s. f.* — Valse d'un mouvement rapide à deux temps.

TIRASSE, *s. f.* — On nomme ainsi un clavier de pédale qui tire ou fait baisser seulement les basses des touches du clavier à la main. On adapte une tirasse aux petites orgues qui n'ont pas de jeux séparés pour les pédales.

TIMBRE, *s. m.* (Voy. *Colore de' Suoni*). — On donne aussi ce nom à la double corde de boyau que l'on place contre la peau inférieure des tambours et qui vibre avec elle.

TIMBRES, *s. m.* — Nom que les vaudevillistes donnent aux airs connus sur lesquels ils composent leurs couplets.

TRAIT, *s. m.* — On donne ce nom à certaines suites de notes rapides qu'on exécute sur les instruments ou avec la voix, ainsi qu'à des phrases mélodiques ou à des successions d'harmonie.

FIN.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES MOTS FRANÇAIS

ET AUTRES

CORRESPONDANT AUX MOTS ITALIENS.

(Les mots qui n'ont pas de correspondant se trouvent à leur place régulière).

A

B

D

E

F

G

Guitare d'amour. . . . . *Voyez*	Chitarra d'amore.
Guitare espagnole.	Chitarra spagnola.
Guitare française..	Chitara francese.
Guitariste.	Chitarrista.
Gusli ou Gussel.	
G ut	
Guzla.	
Gymnopédie	Gymnopedia.

H

H.	
Haborn-sip	
Hardi.	Ardito.
Halali.	
Harmadion.	
Harmatias.	
Harmonica	Armonica.
— à clavecin.	— a cembalo.
— à cordes.	— da corde.
— double	— doppia.
— météorologique . . .	— meteorologica.
Harmonicon	
Harmonicorde.	Armonicordo.
Harmonie.	Armonia.
— des sphères.	— delle sfere.
— directe	— diretta.
— figurée	— figurata.
— par rapprochement, par extension . . .	— per approssimazione, per estensione.
— première	— prima.
— progressive.	— progressiva.
— renversée	— rovesciata.
— rapprochée.	— stretta.
— séparée.	— divisa.
— simultanée	— simultanea.
— successive	— successiva.
Harmoniphon.	
Harmonique	Armonico.
Harmoniste	Armonista.
Harmonomètre	Armonometro.
Harpe.	Arpa.
— à clavecin.	— a cembalo.
— celtique.	— celtica.
— chromatique.	— cromatica.
— de David	— di Davide.
— double	— doppia.
— d'Eole.	— d'Eolo.

I

J

K

L

M

N

O

P

Paradoxus.	
Parakeleusticon.	
Parakoutakion.	
Paramese, Paramete	
Paranze.	
Paraphonie. . . . . . . *Voyez*	Parafonia.
Paraphoniste	Parafonista.
Parfait.	Perfetto.
Parodie.	Parodia.
Paroles	Parole.
Parrhésie	Parrhesia.
Partie.	Parte.
— dominante.	— dominante.
— extrême	— estrema.
— fondamentale	— fondamentale.
— inférieure	— inferiore.
— moyenne.	— media.
— supérieure.	— superiore.
— suprême.	— suprema.
Parties réelles.	Parti reali.
Partimenti.	
Partition	Partitura.
Parypate	
Passacaille.	
Passage.	Passagio.
Passepied.	
Passion.	Passione.
— de J.-C.	Passio.
Passionné.	Appassionato.
Pastiche.	Pasticcio.
Pastorale	
Pat-long	
Pathétique.	Patetico.
Pathos.	
Patte à régler.	Rastro.
Pause.	Pausa.
— générale.	Pausa generale.
Pavane	
Pavillon.	Padiglione.
— chinois	Pardiglione chinese.
Pean	
Pectis.	
Pédale	
Peinture musicale.	Pittura musicale.
Penorcon.	
Pentacorde	Pentacordo.
Pentadicus concentus.	
Pentatonon.	
Pentecontachordon	

Q

R

S

T

U

V
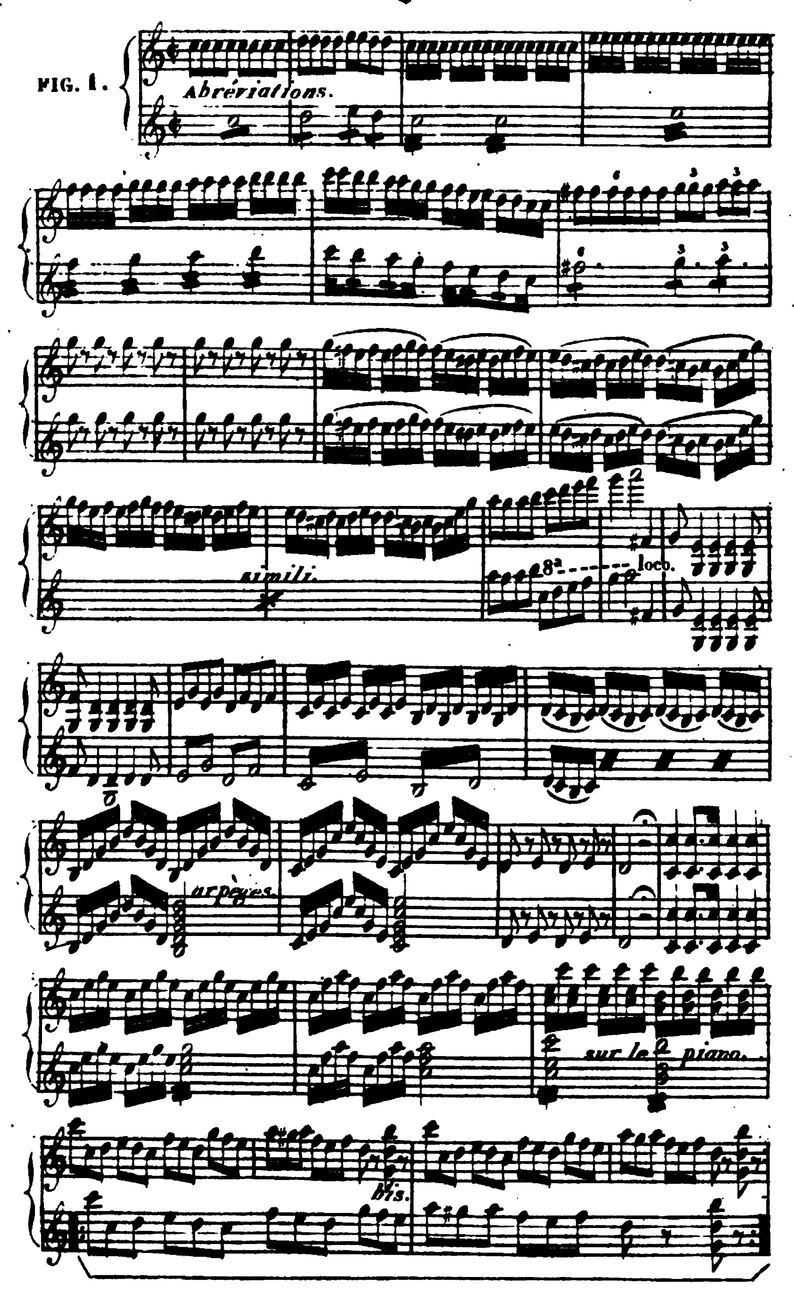
W
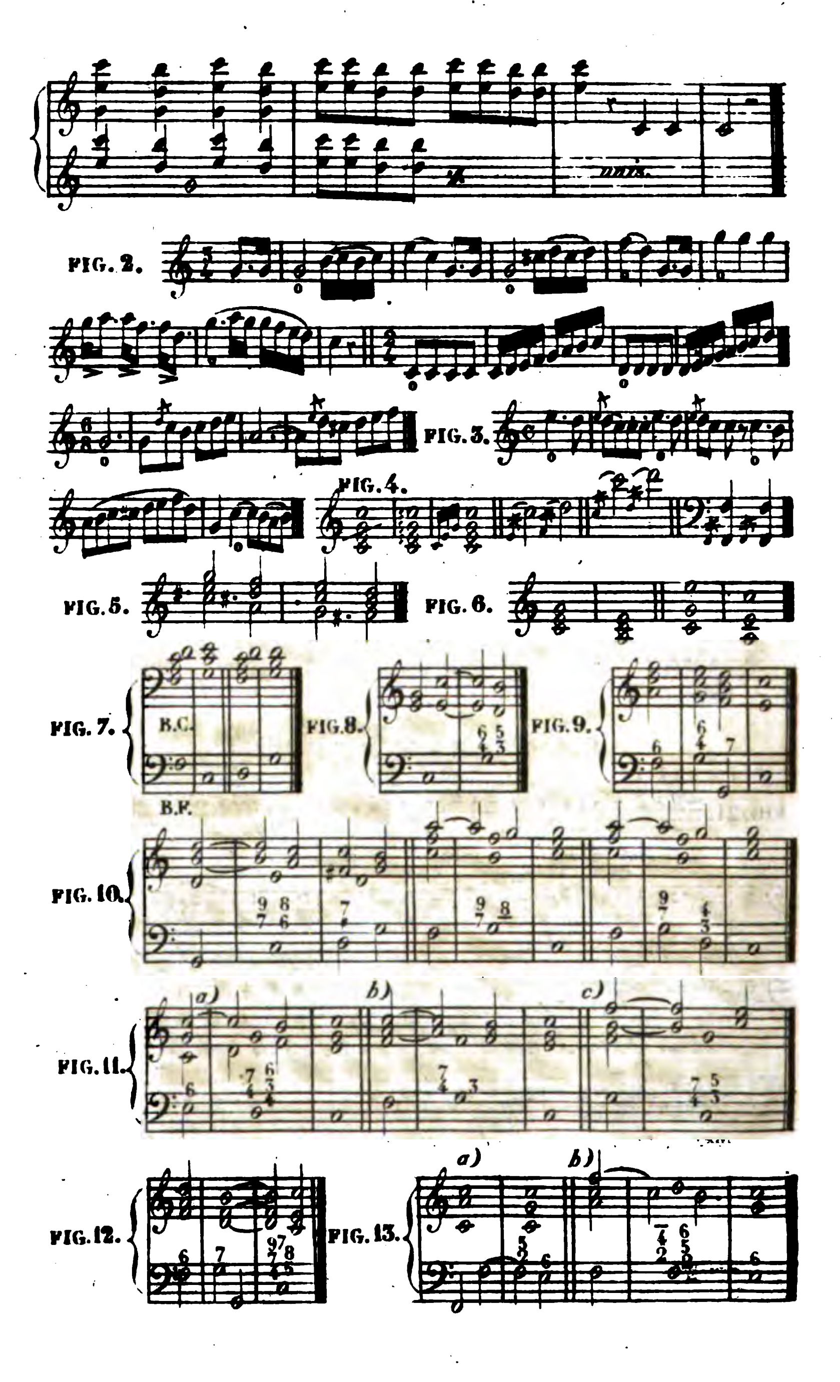
X

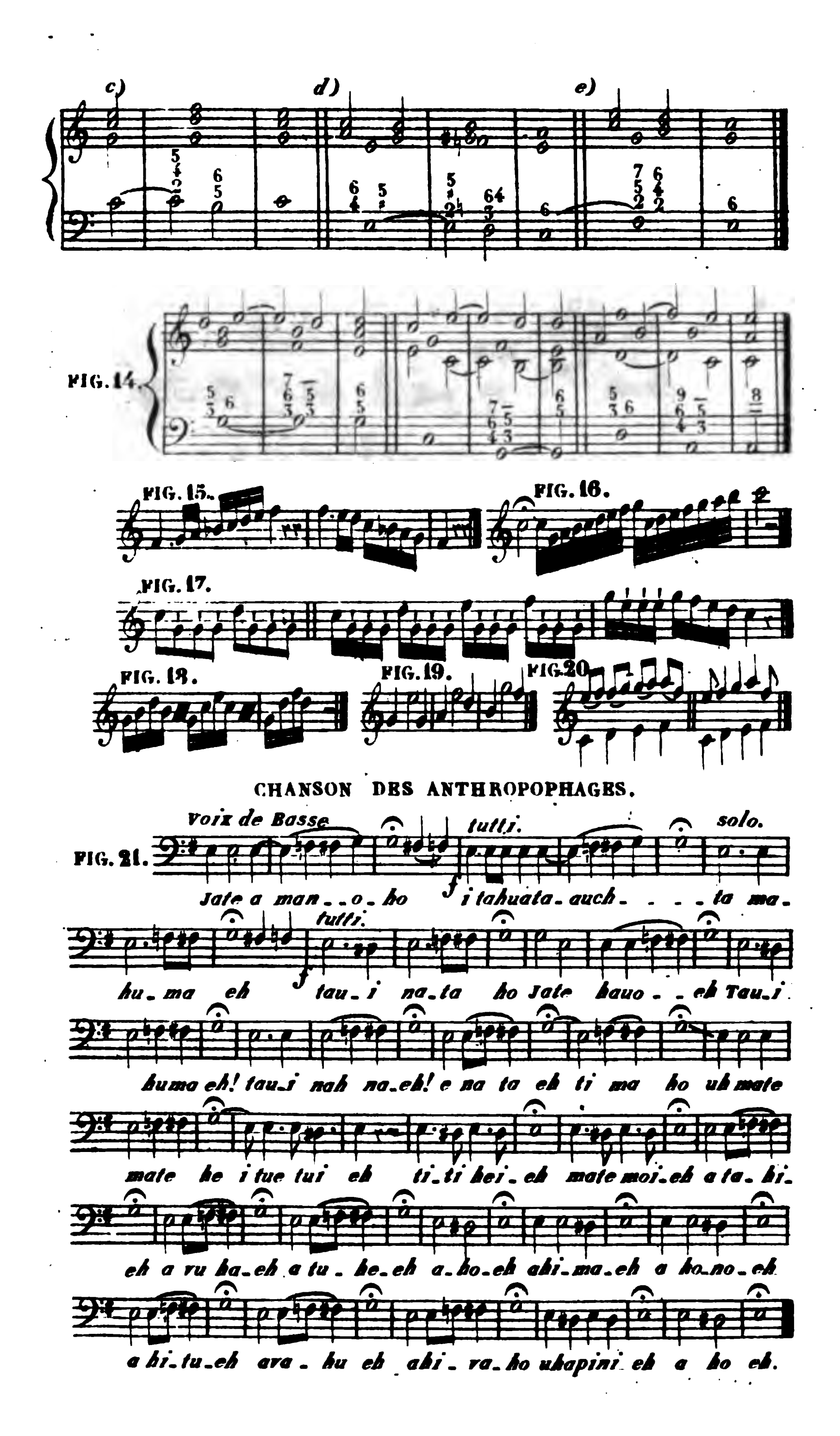
Z

FIN DU TOME SECOND ET DERNIER.

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE DE LICHTENTHAL.

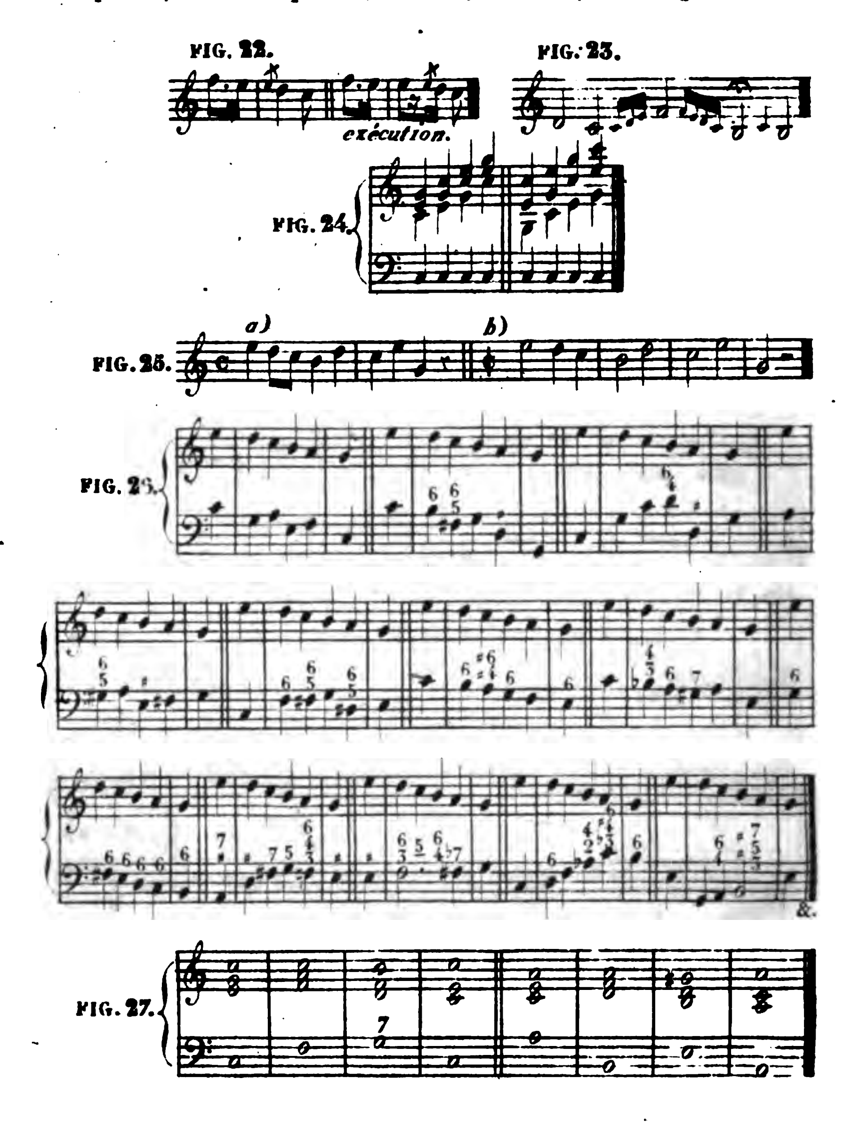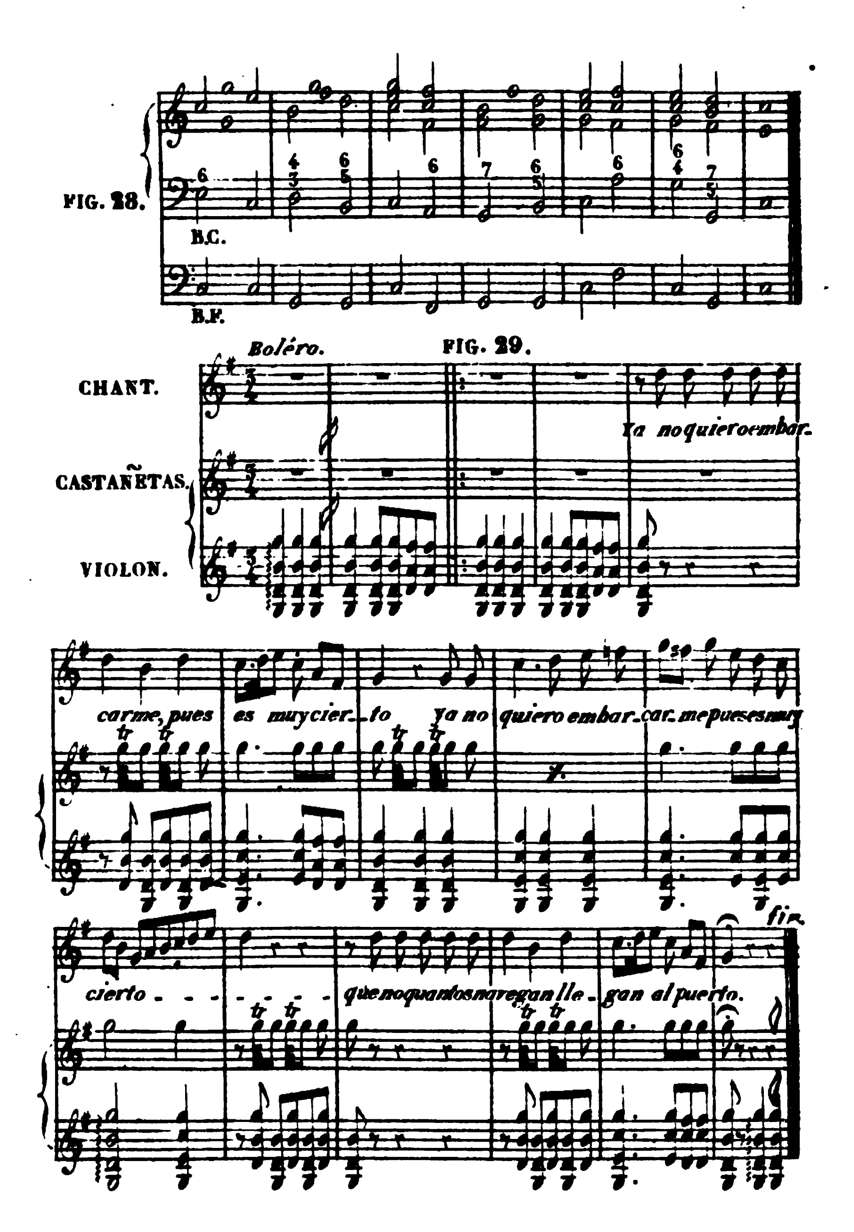



unis.
FIG. 2.
FIG. 3.
FIG. 4.
FIG. 5.
FIG. 6.
FIG. 7.
B.C.
B.F.
FIG. 8.
FIG. 9.
FIG. 10.
FIG. 11.
a)
b)
c)
FIG. 12.
FIG. 13.
a)
b)


c)
d)
e)
FIG. 14.
FIG. 15.
FIG. 16.
FIG. 17.
FIG. 18.
FIG. 19.
FIG. 20.
CHANSON DES ANTHROPOPHAGES.
Voix de Basse
tutti.
solo.
FIG. 21.
Jate a man_ _o_ho i tahuata_auch_ _ _ _ta ma_
tutti.
hu_ma eh tau_i na_ta ho Jate hauo_ _eh Tau_i
huma eh! tau_i nah na_eh! e na ta eh ti ma ho uh mate
mate he i tue tui eh ti_ti hei_eh mate moi_eh a ta_hi_
eh a vu ha_eh a tu_he_eh a_ho_eh ahi_ma_eh a ho_no_eh
a hi_tu_eh ava_hu eh ahi_va_ho uhapini eh a ho eh.

TRADUCTION.

Le feu où est-il? Dans l'ile Christine. A quoi sert ce feu? A rotir l'ennemi! Allumons du feu! Rotissons-le! Nous le tenons! il voulait s'échapper! il est mort! sa socur pleure: ses parents, ses enfants pleurent! Premier jour, second jour, troisième jour, quatrième jour, cinquième, sixième, septième, huitième, neuvième, dixième jour.
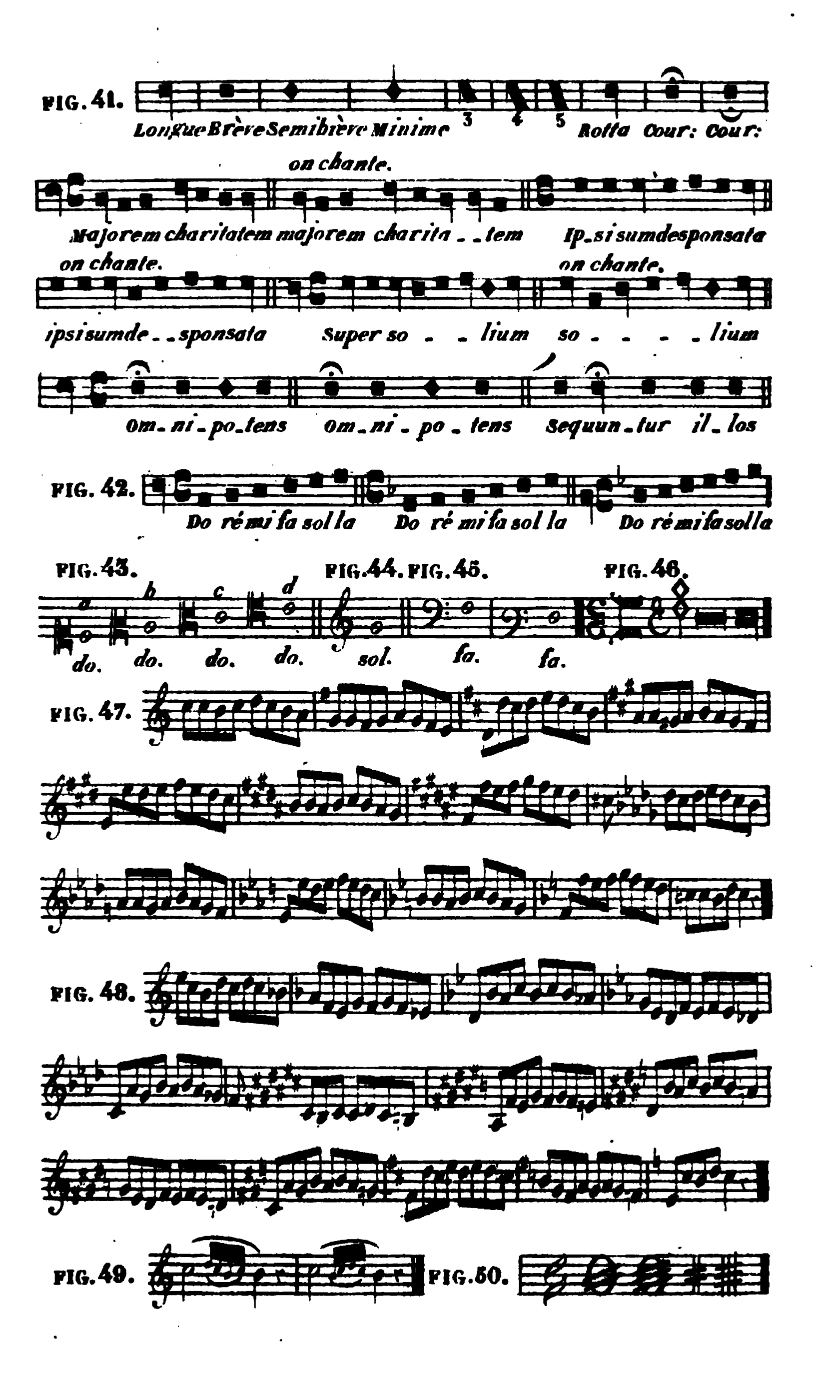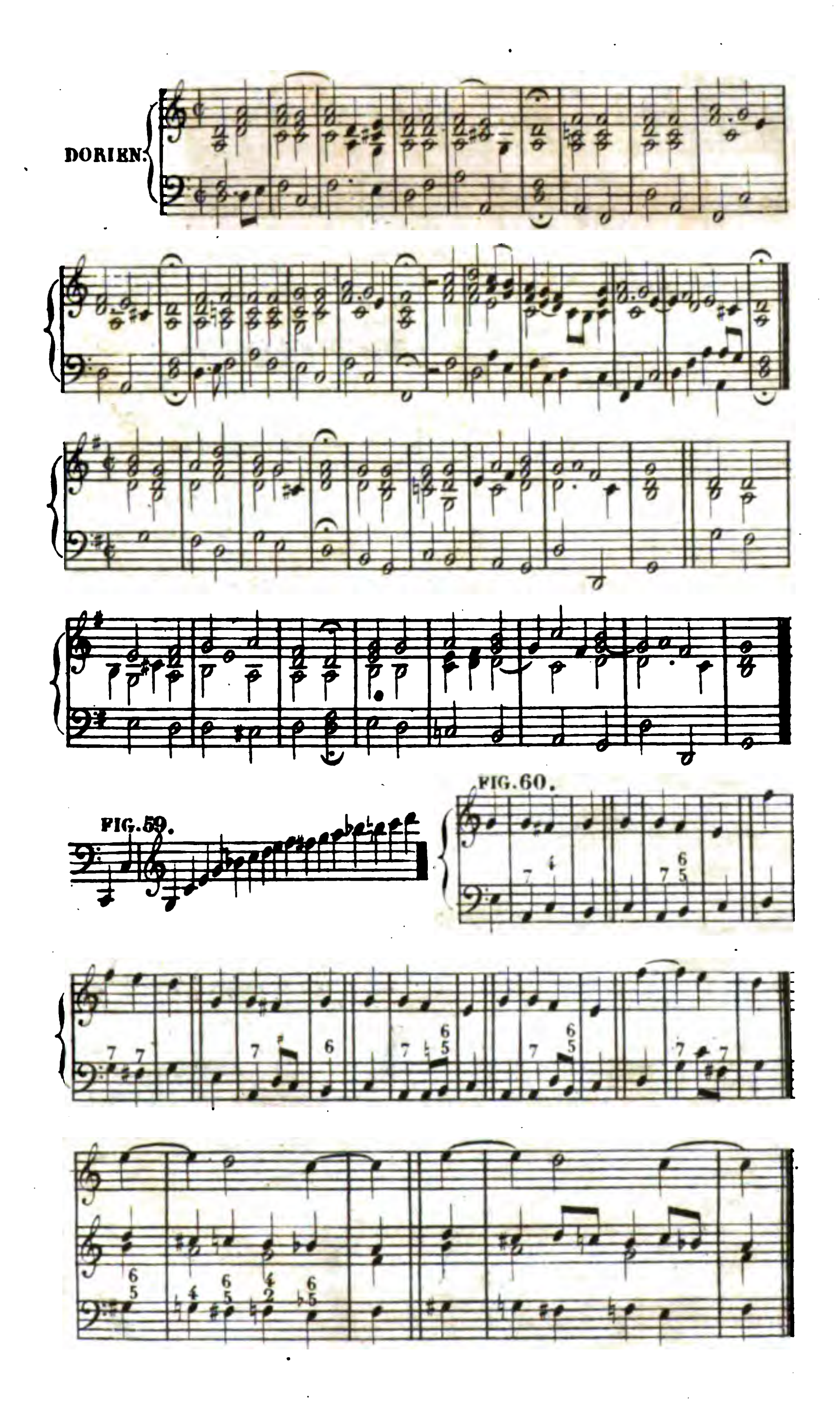




TRADUCTION.

Je ne veux pas m'embarquer, parcequ'il est certain que ceux qui naviguent, n'arrivent pas tous au port.

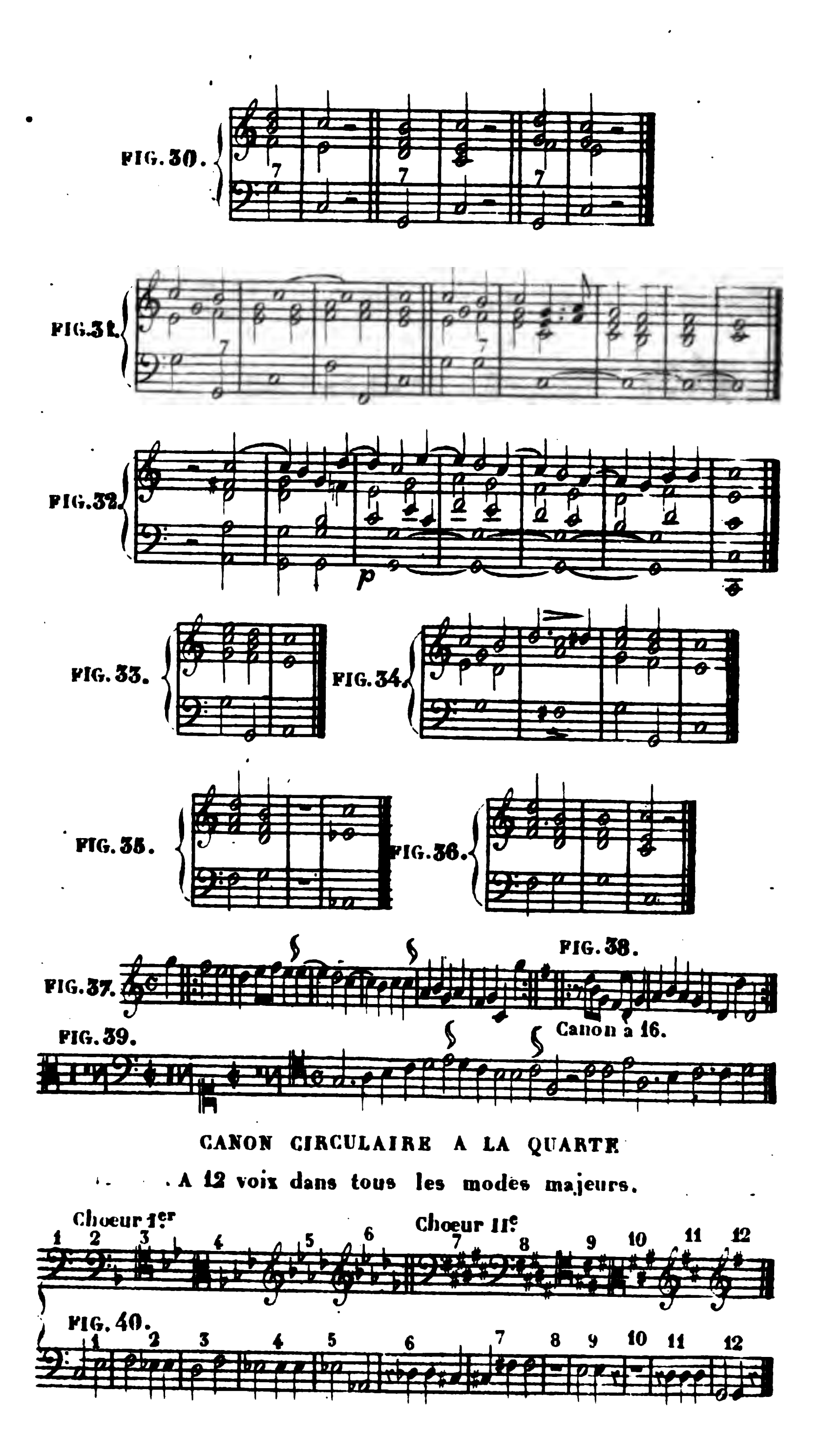
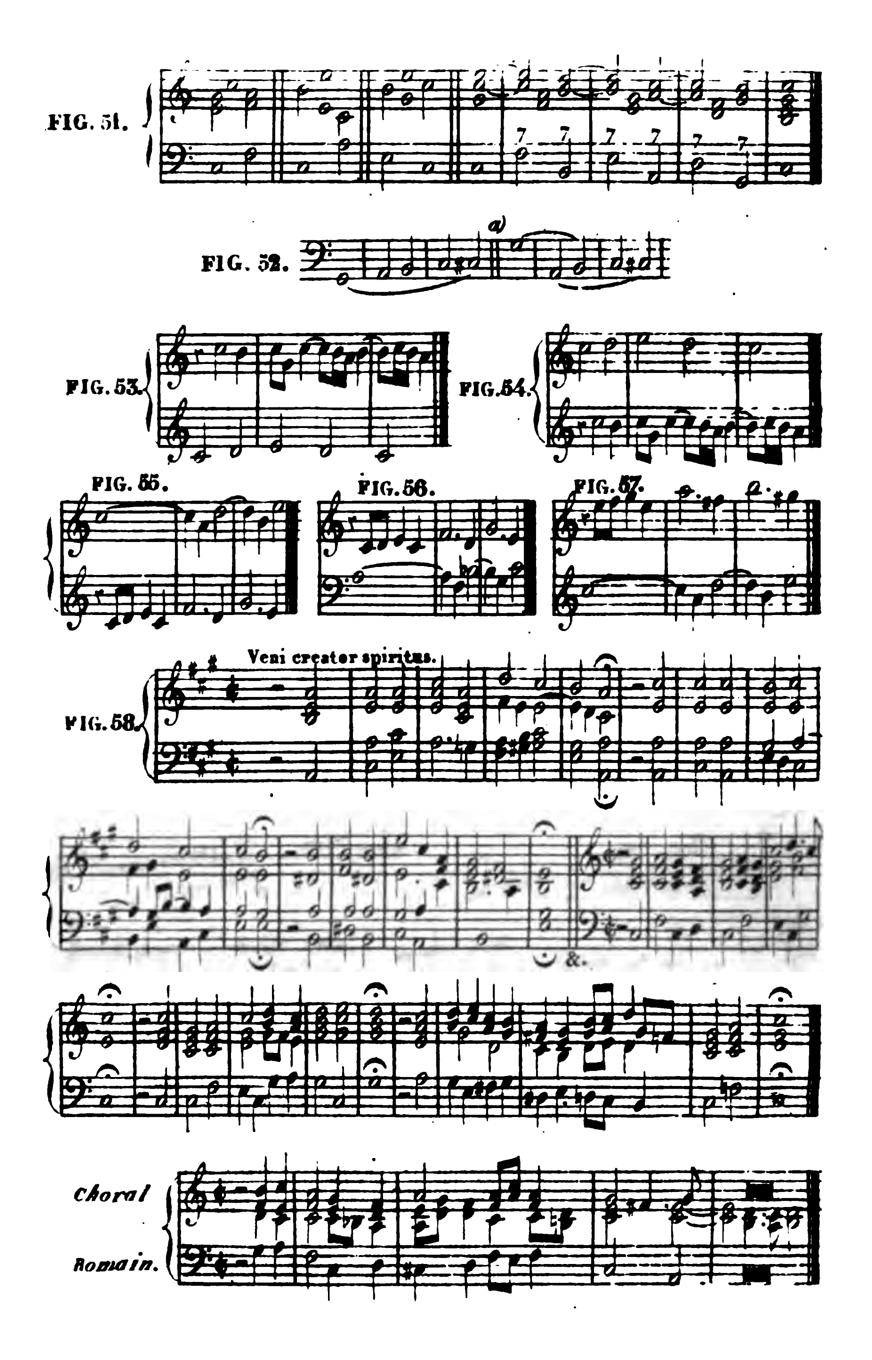

FIG. 30.
FIG. 31.
FIG. 32.
FIG. 33.
FIG. 34.
FIG. 35.
FIG. 36.
FIG. 37.
FIG. 38.
FIG. 39.
Canon à 16.
CANON CIRCULAIRE A LA QUARTE
A 12 voix dans tous les modes majeurs.
Choeur 1er
Choeur IIe
FIG. 40.


FIG. 41.
Longue Brève Semibrève Minime 3 4 5 Rolla Cour: Cour:
on chante.
Majorem charitatem majorem charita..tem Ip.si sumdesponsata
on chante.
on chante.
ipsisumde..sponsata Super so.. lium so.... lium
Om.ni.po.tens Om.ni.po.tens Sequun.tur il.los
FIG. 42.
Do ré mi fa sol la Do ré mi fa sol la Do ré mi fa sol la
FIG. 43.
a b c d
do. do. do. do.
FIG. 44.
sol.
FIG. 45.
fa. fa.
FIG. 46.
FIG. 47.
FIG. 48.
FIG. 49.
FIG. 50.


FIG. 51.
7
7
7
7
7
7
FIG. 52.
a)
FIG. 53.
FIG. 54.
FIG. 55.
FIG. 56.
FIG. 57.
Veni creator spiritus.
FIG. 58.
&.
Choral
Romain.



DORIEN.
FIG. 59.
FIG. 60.
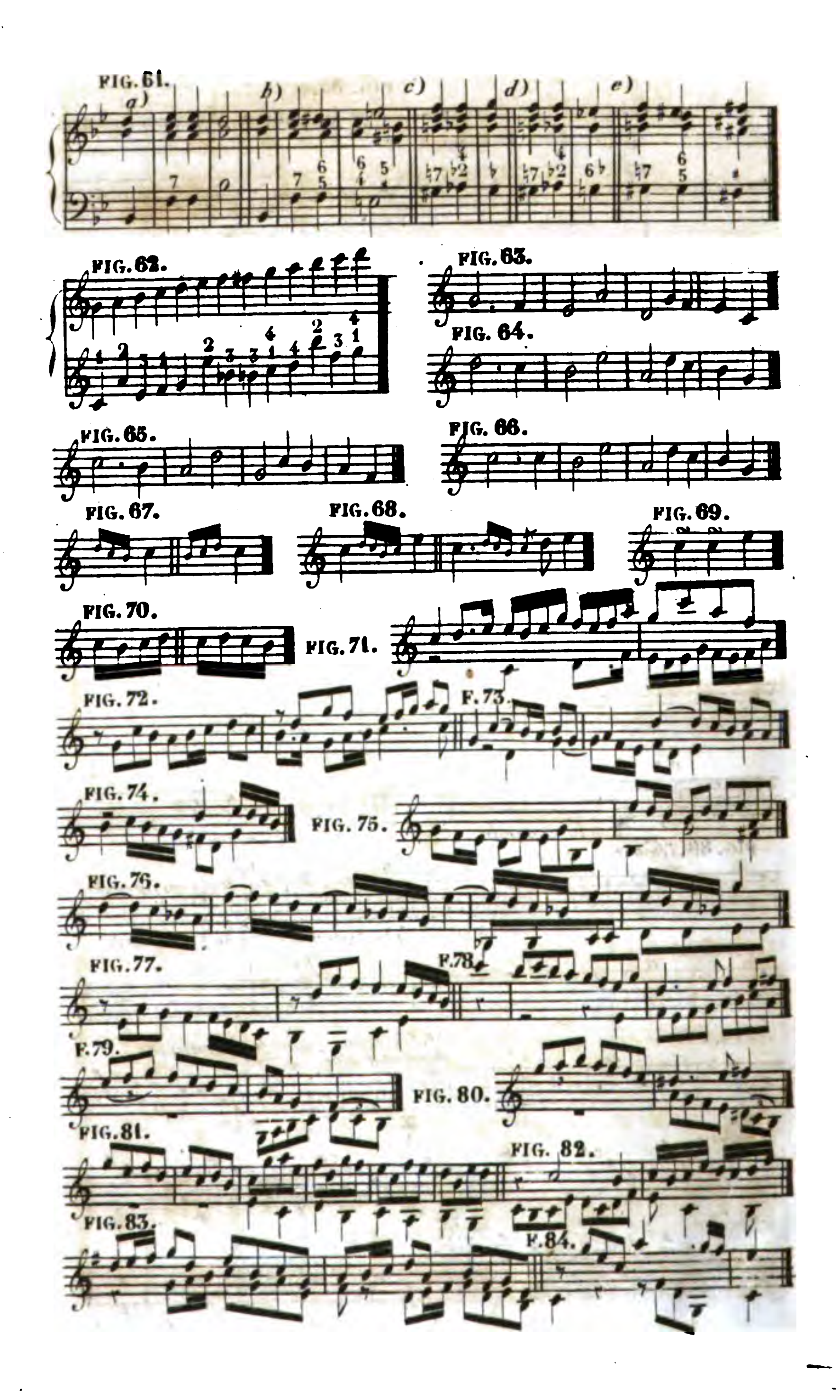

FIG. 61.
a)
b)
c)
d)
e)
FIG. 62.
FIG. 63.
FIG. 64.
FIG. 65.
FIG. 66.
FIG. 67.
FIG. 68.
FIG. 69.
FIG. 70.
FIG. 71.
FIG. 72.
F. 73.
FIG. 74.
FIG. 75.
FIG. 76.
FIG. 77.
F. 78.
F. 79.
FIG. 80.
FIG. 81.
FIG. 82.
FIG. 83.
F. 84.



FIG. 85.

Les places marquées par × indiquent les sons qui manquent dans la gamme.

Bahairava. — *Asaveri.*

Varati. — *Malava.*

Saindhavi. — *Todi.*

Triraga. — *Gaudi.*

Marari. — *Bengali.*

FIG. 86.

FIG. 87. *Thème.* a) *Inversion.* *à l'octave.* b) *à la quinte.* c) *à la quarte.* d) *à la seconde.* e) *à l'unisson.*

FIG. 88. *Thème.* a) *Inversion.* à la 7.me b) à la Sixte maj.re c) à la Tierce maj.re

FIG. 89. a) b)

FIG. 90.
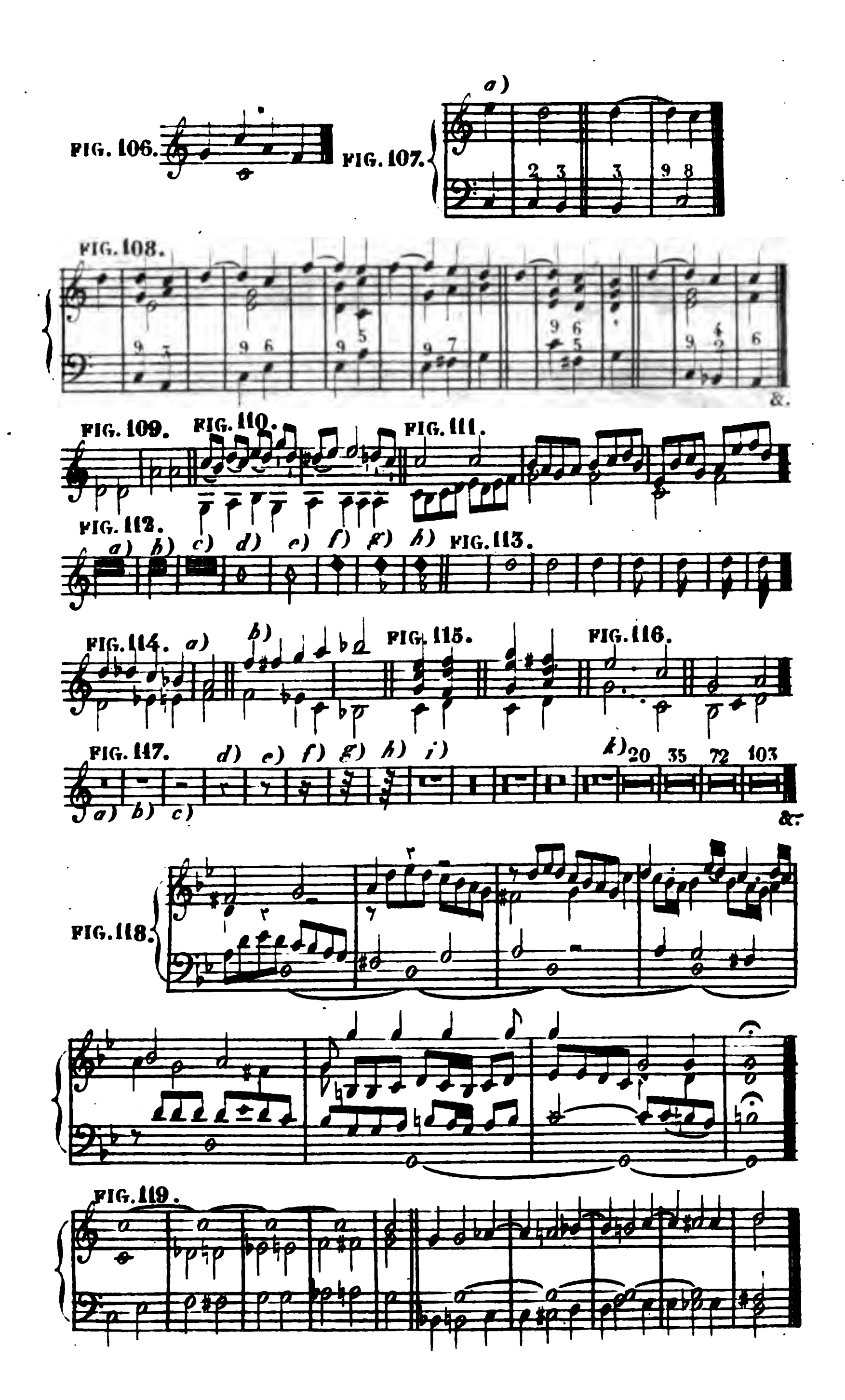
FIG. 91. *son fondamental.* *sons harmoniques* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
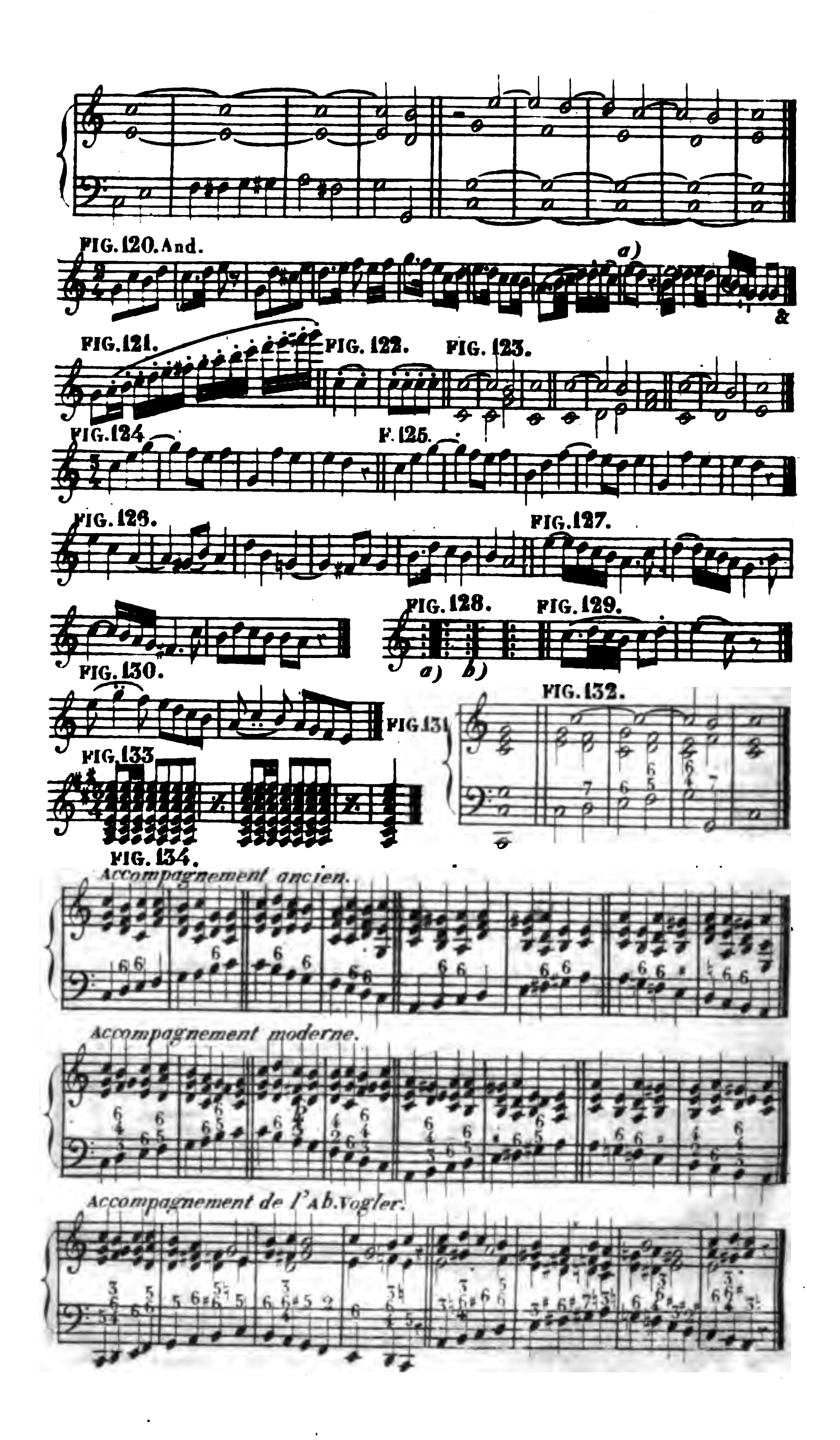
FIG. 92.
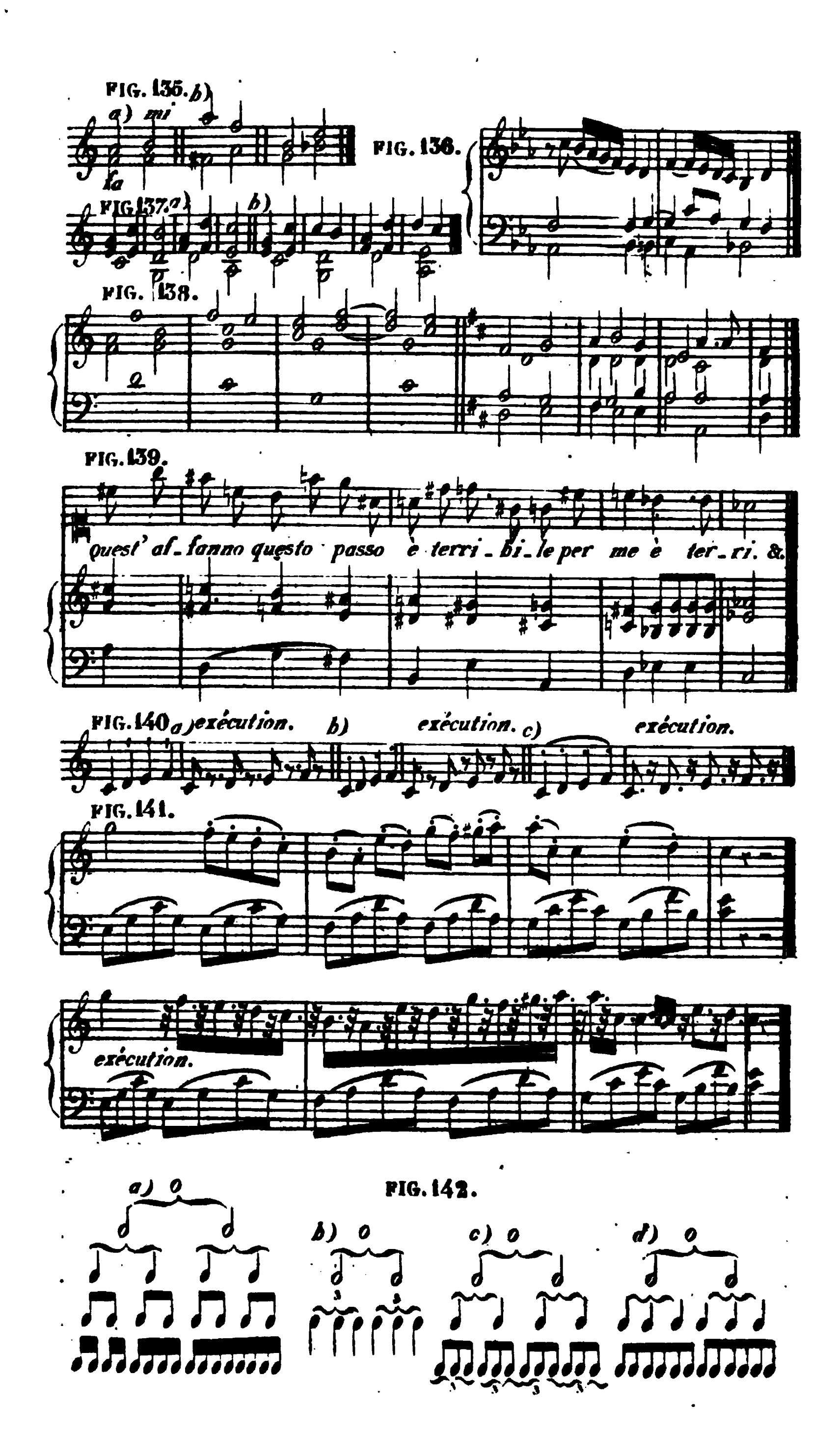
FIG. 93.

FIG. 94. a) b) &.

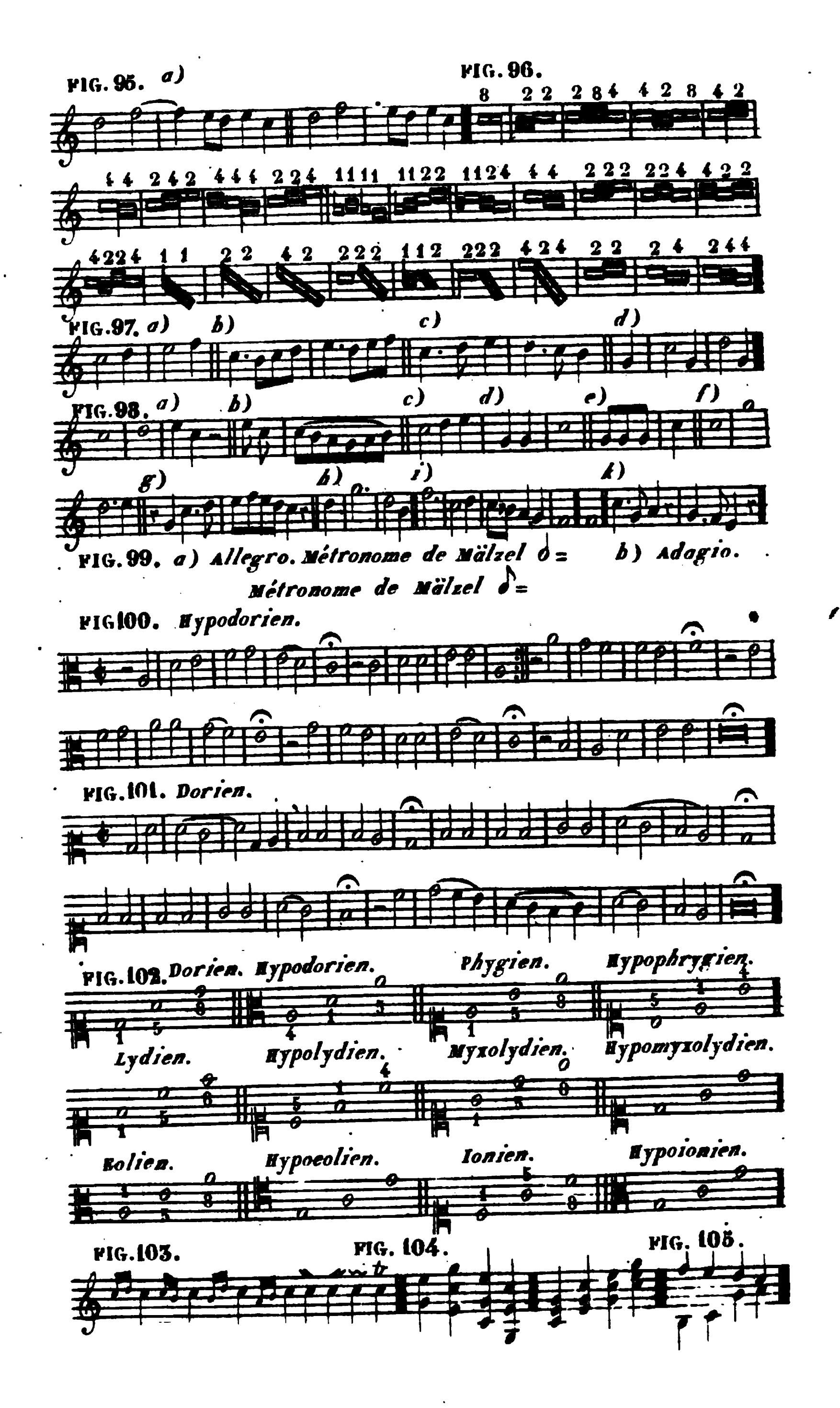
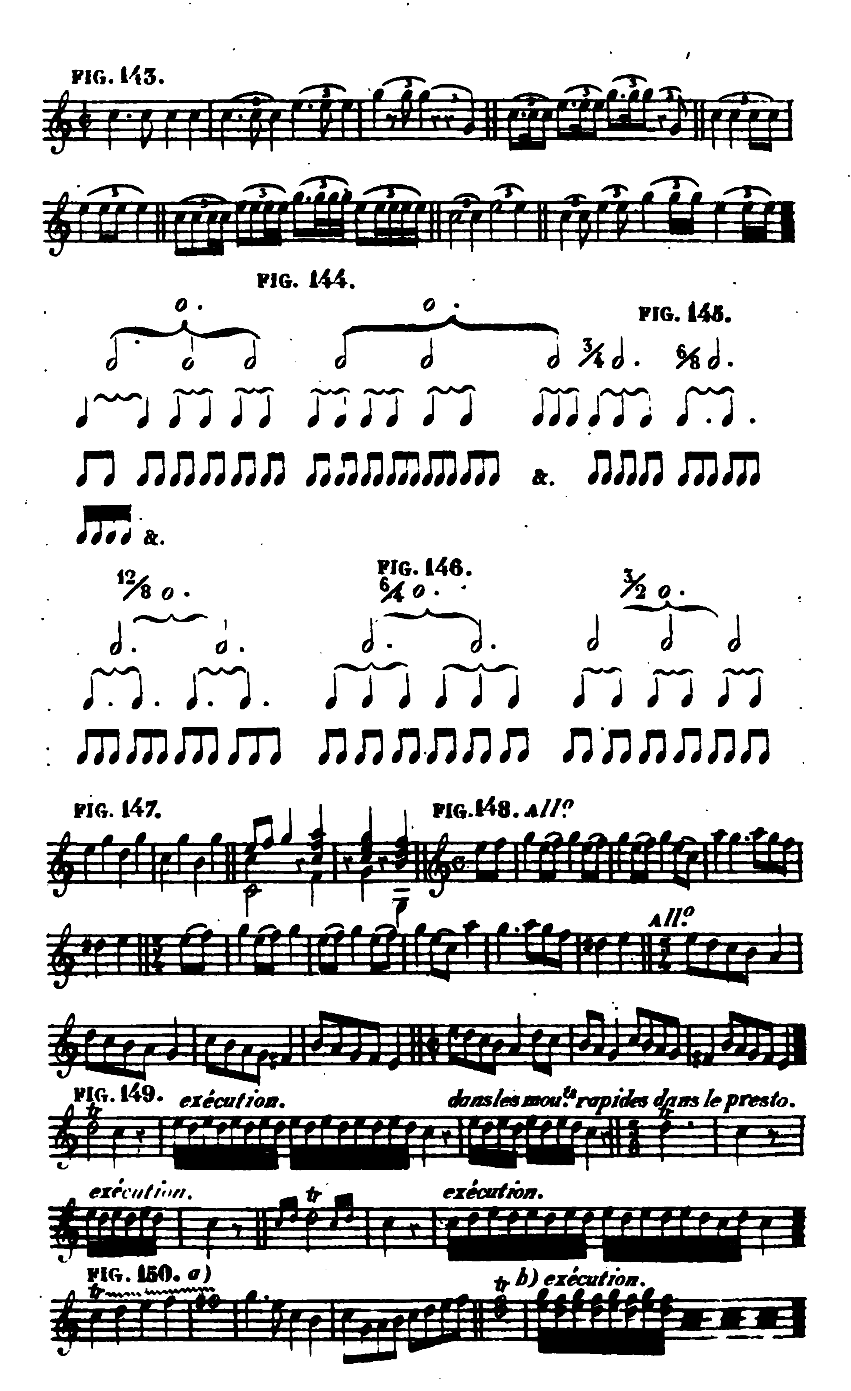

FIG. 95. a)
FIG. 96.
FIG. 97. a) b) c) d)
FIG. 98. a) b) c) d) e) f)
g) h) i) k)
FIG. 99. a) Allegro. Métronome de Mälzel
b) Adagio.
Métronome de Mälzel
FIG. 100. Hypodorien.
FIG. 101. Dorien.
FIG. 102. Dorien. Hypodorien. Phygien. Hypophrygien.
Lydien. Hypolydien. Myxolydien. Hypomyxolydien.
Eolien. Hypoeolien. Ionien. Hypoionien.
FIG. 103.
FIG. 104.
FIG. 105.

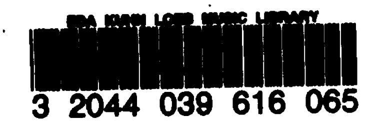

FIG. 106.
FIG. 107.
a)
2 3 3 9 8
FIG. 108.
9 7 9 6 9 5 9 7 9 6 5 9 4 2 6
&.
FIG. 109.
FIG. 110.
FIG. 111.
FIG. 112.
a) b) c) d) e) f) g) h)
FIG. 113.
FIG. 114. a) b)
FIG. 115.
FIG. 116.
FIG. 117.
d) e) f) g) h) i)
k) 20 35 72 103
a) b) c)
&c.
FIG. 118.
FIG. 119.


FIG. 120. And.
a)
FIG. 121.
FIG. 122.
FIG. 123.
FIG. 124
F. 125.
FIG. 126.
FIG. 127.
FIG. 128.
FIG. 129.
a)
b)
FIG. 130.
FIG. 131
FIG. 132.
FIG. 133
FIG. 134.
Accompagnement ancien.
Accompagnement moderne.
Accompagnement de l'Ab. Vogler.


FIG. 135. a) mi
la
b)
FIG. 136.
FIG. 137. a)
b)
FIG. 138.
FIG. 139.
Quest' af_fanno questo passo è terri_bi_le per me è ter_ri. &.
FIG. 140 a) exécution.
b) exécution.
c) exécution.
FIG. 141.
exécution.
FIG. 142.
a)
b)
c)
d)


FIG. 143.
FIG. 144.
FIG. 145.
&.
&.
FIG. 146.
FIG. 147.
FIG. 148. All°
All°
FIG. 149. exécution.
dans les mouts rapides dans le presto.
exécution.
tr
exécution.
FIG. 150. a)
tr
b) exécution.

FIN.


3 2044 039 616 065

